The Rock Paintings of Cangyuan County, Yunnan: Their Discovery and Research

Wang Ning Sheng

Cultural Relics Publishing House

Beijing 1985

目　　录

第一章　绪论……………………………………………………………………（1）

一　地理环境和自然条件……………………………………………………（1）
二　古代文化遗存和历代建置………………………………………………（3）
三　崖画发现经过和田野工作方法…………………………………………（7）

第二章　一般特征……………………………………………………………（13）

一　分布和保存情况…………………………………………………………（13）
二　颜色………………………………………………………………………（15）
三　画具………………………………………………………………………（17）
四　技法和风格………………………………………………………………（18）

第三章　崖画地点……………………………………………………………（21）

一　第一地点…………………………………………………………………（21）
二　第二地点…………………………………………………………………（32）
三　第三地点…………………………………………………………………（36）
四　第四地点…………………………………………………………………（38）
五　第五地点…………………………………………………………………（41）
六　第六地点…………………………………………………………………（47）
七　第七地点…………………………………………………………………（55）
八　第八地点…………………………………………………………………（62）
九　第九地点…………………………………………………………………（63）
十　第十地点…………………………………………………………………（66）

第四章　内容和题材……………………………………………………（68）

一　图形分类考释……………………………………………………（68）
（一）　人物……………………………………………………（68）
（二）　器物……………………………………………………（73）
（三）　房屋……………………………………………………（77）
（四）　动物……………………………………………………（79）
（五）　神祇和神话人物……………………………………………………（85）
（六）　自然物……………………………………………………（87）
（七）　符号和手印……………………………………………………（89）
二　几种画面的分析……………………………………………………（91）
（一）　狩猎……………………………………………………（91）
（二）　放牧……………………………………………………（92）
（三）　村落……………………………………………………（93）
（四）　战争……………………………………………………（93）
（五）　舞蹈……………………………………………………（94）
（六）　杂技……………………………………………………（95）

第五章　作画目的和社会作用……………………………………………………（98）

一　作画目的和作用种种……………………………………………………（98）
二　模拟巫术的产物……………………………………………………（99）
三　祈求丰产仪式的遗留……………………………………………………（100）
四　崇拜神祇的画像……………………………………………………（100）
五　重要仪式的描绘……………………………………………………（101）
六　重大事件的纪录……………………………………………………（101）
七　神话传说的记载……………………………………………………（102）

第六章　年代与分期……………………………………………………（104）

一　断定年代的方法问题……………………………………………………（104）
二　崖画与云南青铜器及铜鼓图象的比较……………………………………………………（105）
三　崖画所反映的习俗与文献有关记载……………………………………………………（109）

四 滇、桂、川三地崖画的关系 …… (110)
五 关于崖画年代的推测及分期问题 …… (115)

第七章 人类学的考察 …… (117)

一 境内分布之民族及其来源 …… (117)
二 当地民族有关崖画之传说 …… (118)
三 崖画中反映的部分习俗仍为当地民族中所保存 …… (119)
四 当地民族绘画与崖画的比较 …… (120)
五 崖画创作者的族属问题 …… (125)

结 语 …… (126)

后 记 …… (127)

附 录 昆明有色金属研究所光谱分析报告 …… (131)

插 图 目 录

一 崖画地点分布图……（2）
二 倒石头寨洞穴遗址出土陶片纹饰……（5）
三 澳大利亚人以手指作崖画……（17）
四 第一地点各区分布图……（21）
五 第一地点1区……（22）
六 第一地点2区左端零散图形……（22）
七 第一地点2区……（23）
八 第一地点2区右端零散图形……（24）
九 第一地点3区（上）……（25）
一〇 第一地点3区（左下）……（25）
一一 第一地点3区（右下）……（26）
一二 第一地点4区（上）……（27）
一三 第一地点4区（下）……（27）
一四 第一地点5区……（29）
一五 第一地点5区（左下）……（30）
一六 第一地点5区（中下）……（30）
一七 第一地点5区（右下）……（30）
一八 第一地点6区（上）……（31）
一九 第一地点6区（下）……（32）
二〇 第二地点各区分布图……（32）
二一 第二地点1区……（35）
二二 第二地点1区（右下）……（36）
二三 第二地点2区……（36）
二四 第三地点……（37）
二五 第三地点零散图形……（38）

二六　第四地点各区分布图……（38）
二七　第四地点 1 区（上）……（39）
二八　第四地点 1 区……（39）
二九　第四地点 2 区（上）……（40）
三〇　第四地点 2 区（下）……（40）
三一　第五地点各区分布图……（41）
三二　第五地点 1 区（左）……（41）
三三　第五地点 1 区……（42）
三四　第五地点 2 区（左）……（43）
三五　第五地点 2 区（中）……（43）
三六　第五地点 2 区（右）……（44）
三七　第五地点 3 区……（45）
三八　第五地点 4 区……（45）
三九　第五地点 5 区……（46）
四〇　第五地点西北崖壁上的图形……（46）
四一　第六地点各区分布图……（47）
四二　第六地点 1 区……（48）
四三　第六地点 2 区……（48）
四四　第六地点 3 区……（49）
四五　第六地点 4 区（上）……（50）
四六　第六地点 4 区（中）……（50）
四七　第六地点 4 区（下）……（51）
四八　第六地点 5 区……（52）
四九　第六地点 5 区（右上）……（52）
五〇　第六地点 6 区（上）……（53）
五一　第六地点 6 区（下）……（54）
五二　第六地点 6 区（右端）……（55）
五三　第六地点零散图形……（55）
五四　第七地点各区分布图……（56）
五五　第七地点 1 区……（56）
五六　第七地点 2 区（左上）……（57）

五七　第七地点2区（右下）……………………………………………（57）
五八　第七地点3区（左上）……………………………………………（57）
五九　第七地点3区（中）………………………………………………（58）
六〇　第七地点3区（右上）……………………………………………（59）
六一　第七地点4区（上）………………………………………………（59）
六二　第七地点4区（中下）……………………………………………（60）
六三　第七地点5区（左上）……………………………………………（60）
六四　第七地点5区（右上）……………………………………………（60）
六五　第七地点5区（下）………………………………………………（60）
六六　第七地点6区………………………………………………………（61）
六七　第七地点7区………………………………………………………（61）
六八　第七地点8区………………………………………………………（62）
六九　第七地点零散图形…………………………………………………（62）
七〇　第八地点……………………………………………………………（63）
七一　第九地点各区分布图………………………………………………（63）
七二　第九地点1区………………………………………………………（64）
七三　第九地点2区………………………………………………………（65）
七四　第九地点零散图形…………………………………………………（65）
七五　第十地点各区分布图………………………………………………（66）
七六　第十地点1区………………………………………………………（66）
七七　第十地点2区………………………………………………………（67）
七八　妇女的形象…………………………………………………………（68）
七九　崖画和铜鼓图象中头戴兽角（齿）者的比较……………………（70）
八〇　崖画和青铜器图象中头饰尾者的比较……………………………（71）
八一　崖画中“鸟形人”和铜鼓图象中的背插羽毛者…………………（71）
八二　人物形象的几种耳饰………………………………………………（72）
八三　人物形象的几种腰饰………………………………………………（73）
八四　箭镞的几种形式……………………………………………………（73）
八五　使用牛角的几种方法………………………………………………（74）
八六　盾牌的两种形式……………………………………………………（75）
八七　崖画中持矛者（左）与青铜矛（右）……………………………（75）

八八　木栅捉猴图……(76)
八九　干栏式房屋的几种形式……(78)
九〇　崖画中树上房屋与现代树屋……(78)
九一　瘤牛(1)和水牛(2)……(80)
九二　象的几种画法……(81)
九三　短尾猴(1)和长尾猴(2)……(82)
九四　麂子(1)和马鹿(2)……(83)
九五　雉类或孔雀……(83)
九六　身有物发光者……(85)
九七　崖画中头画动物的人形和原始记事中的图腾标记……(86)
九八　崖画中的符号……(89)
九九　北非崖画中的手印……(90)
一〇〇　狩猎的几种方法……(91)
一〇一　放牧图……(92)
一〇二　战争图……(94)
一〇三　舞蹈的人群……(94)
一〇四　杂技图……(95)
一〇五　西班牙Gasulla gorge洞穴壁画中野牛逐人图……(102)
一〇六　崖画和铜鼓图象中头插羽毛者的比较……(105)
一〇七　崖画和铜鼓图象中持盾牌者的比较……(106)
一〇八　崖画和铜鼓图象中鸟饰干栏及舂臼人像的比较……(107)
一〇九　早晚铜鼓图象中不同形式的干栏……(109)
一一〇　国外崖画中的妇女……(111)
一一一　国外崖壁艺术中倒绘的动物图形……(112)
一一二　蒙古崖画中的马车……(112)
一一三　滇桂川崖画图形的比较……(113)
一一四　沧源画布……(121)
一一五　澜沧画布……(122)
一一六　西盟佤族"大房子"壁画……(123)
一一七　沧源崖画与附近少数民族近代绘画的比较……(124)

彩 版 目 录

一　1第一地点2区（左）　2第一地点2区（右）……………………（Ⅰ′）
二　1第一地点5区（中上）　2第一地点5区（中）……………………（Ⅱ′）
三　1第一地点5区（中）……………………………………………（Ⅲ′）
四　1第三地点　2第四地点1区有鸟饰的干栏…………………………（Ⅳ′）
五　1第五地点5区手印　2第五地点2区（中）树上房屋………………（Ⅴ′）
六　1第六地点6区　2第八地点………………………………………（Ⅵ′）
七　1第七地点4区太阳人和羽人　2第七地点1区舞蹈图………………（Ⅶ′）
八　1第九地点1区　2第十地点2区…………………………………（Ⅷ′）

图 版 目 录

一 1第六地点外景 2第七地点外景……………………………………（Ⅰ）

二 第二地点1区……………………………………………………（Ⅱ）

三 1第六地点1区 2第六地点2区……………………………………（Ⅲ）

四 1第六地点3区（上） 2第六地点3区（下）……………………（Ⅳ）

五 1第六地点4区（中） 2第六地点4区（上） 3第六地点4区（下）…（Ⅴ）

六 1第六地点5区 2第六地点5区（右上角）…………………………（Ⅵ）

七 第六地点6区（上）…………………………………………………（Ⅶ）

八 第六地点6区（下）…………………………………………………（Ⅷ）

九 1第六地点6区（右端） 2第六地点6区（左上角）………………（Ⅸ）

一〇 第六地点零散图形……………………………………………………（Ⅹ）

一一 第七地点3区…………………………………………………………（Ⅺ）

一二 1第七地点1区羽人 2第七地点5区羽人…………………………（Ⅻ）

一三 1铜钺（民良） 2Ⅰ型石斧（关卡坝） 3Ⅱ型石斧（南脂） 4石杵和石砧（南脂） 5砺石（南脂） 6石球和弹丸（南脂） 7石凿（民良）和石矛（南脂）……………………………………………………………（XIII）

一四 1戴圆饼状耳坠的佤族妇女 2耳戴大环腰围藤圈的佤族妇女 3戴管状耳坠的崩龙族妇女 4臂带银圈的傣族妇女…………………………（XIV）

一五 1傣族作为宝物崇拜的圆石 2傣族作为宝物崇拜的兽牙等物 3傣族作为宝物崇拜的有肩石斧和石斧 4傣族作为宝物崇拜的水晶石…………（XV）

一六 1西盟佤族干栏式“大房子” 2“大房子”门上浮雕 3“大房子”屋顶鸟饰及人像 4西盟佤族干栏 5傣族干栏…………………………（XVI）

第一章　绪　论

一　地理环境和自然条件

崖画是指古人或现代后进民族以天然颜料在崖壁或洞穴中所绘之画而言①。根据目前掌握的线索，在云南西部这种崖画分布比较广泛。这本书要介绍的仅是沧源县境内发现的十个地点。

沧源县位于云南西南边境，今属临沧专区，北、东、东南三面与耿马、双江、澜沧诸县相接，西面和西南面与缅甸掸邦接壤，其地理位置为东经98°52′—99°42′、北纬23°05′—23°30′。总面积约4000平方公里。迄已发现的崖画集中分布于沧源县东北境（图一）。

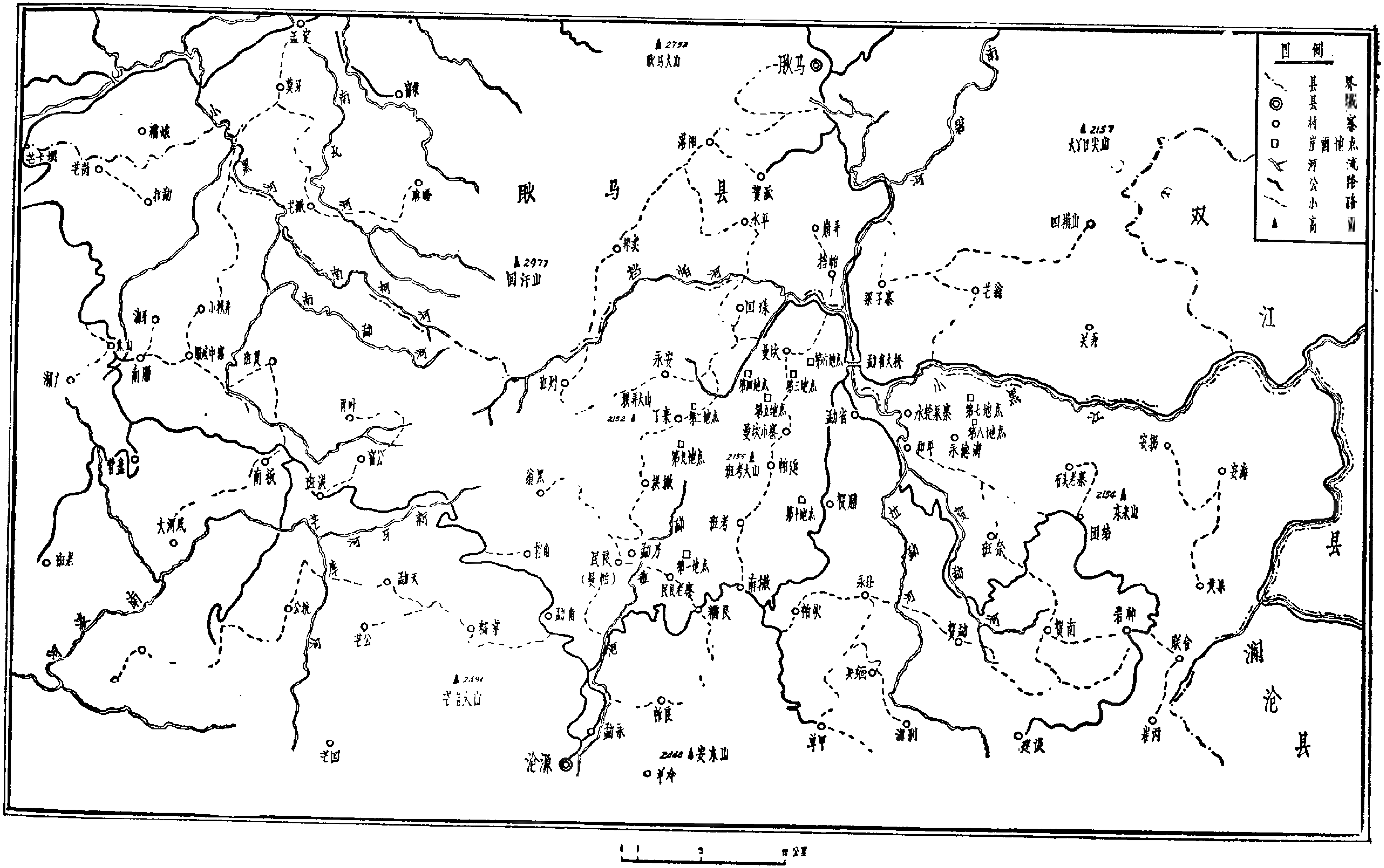
沧源全境多山，著名的高山有安东山（海拔2448米）、东米山（海拔2154米）、拱弄大山（海拔2152米）等。著名的河流有南滚河、勐董河、小黑江以及其支流—拉勐河。在群山环抱之中，在河谷两旁，亦有平坦地带，即云南人所谓坝子。较大坝子有勐董（县城所在地，海拔1230米）、勐角（海拔1220米）、勐省（海拔970米）、勐乃（海拔1220米）。

这一地区属亚热带，气候较热，年平均温度为16°—17℃。每年5月至8月，气温最高（平均为20°—22℃，低坝区可达40℃）；1月份气温最低（平均10℃左右，高山区在0℃以下）。大部分地区终年无霜期或在1、2月间有微霜。雨量充足，年平均降雨量为1750mm左右。降雨集中在5月至9月，是为雨季；其他诸月为旱季。

这一地区自然资源较为丰富，地下蕴藏着银、铅、铁、铜、煤等矿产。农作物以稻谷为主，次为玉蜀黍和小麦。经济作物有甘蔗、橡胶等。各种亚热带的植物和水果均能

① 崖画（rock paintings）和岩壁上雕刻（rock engravings），均属于“岩壁艺术”（rock art）。两者在世界很多地区时常并存，内容又有一定的联系，以至在很多著作中被混同起来，统称“岩画”；或将前者称为“颜料岩画”，后者称为“雕刻岩画”（苏联学者多用此名）。沧源无崖壁雕刻，故本书所说的崖画是狭义的，仅限国内外那些以颜料绘成的真正的崖画。

0004870


图例
县界
县城
村寨
崖画地点
河流
公路
小路
高山
耿马县
双江
澜沧县
县
耿马
沧源
孟定
勐省
小黑江
南汀河
回汗山
耿马大山
安乐山
芒告大山
班考大山
第一地点
第二地点
第三地点
第四地点
第五地点
第六地点
第七地点
第八地点
第九地点
第十地点

图一 崖画地点分布图

在这里生长。

这一地区森林茂密，虽经近年大量砍伐，森林覆盖面积仍占土地总面积百分之十以上。在森林中生活着虎、豹、猴、熊、羚羊、岩羊、野猪、马鹿、麂子等野兽，以及孔雀、犀鸟等珍禽。特别是在班洪、班老一带，至今还有野象出没，是我国为数不多的产象地之一，现列为重要的动物保护区。

总之，沧源地区自然条件是优越的，很适合人类的居住。这里自古以来就有各族人民在生息和劳动，并留下较丰富的文化艺术遗产，绝非偶然。

二 古代文化遗存和历代建置

沧源地区不止一次发现古代文化遗物，兹仅据我们历次调查及搜集到的标本（图版三），略作介绍。从中不仅可以看出沧源地区的悠久历史，也可为今后进一步在这里开展考古工作提供线索。

（一）打制石器

1965年1月，第一次调查崖画过程中，在沧源糯良见到工作队从群众手中收集来的“迷信用物”中有打制石器三件，是当地佤族作为“雷斧”崇拜而长期收藏之物，出土具体地点不明。由于久经摩挲，边缘磨得很光滑，但仍可看出原是一种石片石器，为刮削器之类。石呈红色，最大一件长约7—8、宽4—5厘米。

这些迹象提示我们，沧源境内或有旧石器文化之分布。

（二）新石器时代遗物

沧源境内有新石器文化遗存，发现遗物较多，已知遗址及发现文物地点有以下几处：

1．民良

1965年1月，在民良老寨见到通体磨光的石凿一件，呈黑色，凿身平面作长方形，凿身细长而厚，两面开刃处磨成弧形，长约7、宽1.5、厚1.5厘米。原物保存在头人手中。

2．芒卡坝

1978年8月，第二次调查崖画过程中，在此发现过一个遗址。遗址即在芒卡坝农业中学前之台地上，已因开荒和盖房而扰乱，地面散布石器碎片甚多，我们获完整磨光石器三件：

（1）石斧：二件，板岩制成，均呈绿色，斧身扁平，磨制不精。两面开刃处磨出弧形痕迹，长6—8、宽2—3、厚约0.5厘米。

（2）砺石：一件，粗砂岩制成，略呈圆形而有棱，有二面因经常磨物较光滑，其中一面与所获石斧弧度正合，可知磨光石器即用此物。两端有断裂面，长10、最大径约6厘米[①]。

1981年云南民族学院民族研究所王敬骝同志又在该地点搜集石斧四件，质料、形制、大小与前次采集的均同[②]。

3．南腊

1981年1月王敬骝同志在南腊地区的小滚弄、田坝、户那坝又采集一批石器和陶片[③]：

（1）石斧：共分两型，均为板岩制成。Ⅰ型，二件，略同芒卡坝所发现者，两面开刃处有弧形痕，长8—7、宽4.5、厚约0.4厘米。Ⅱ型，五件，平面亦作长方形，近刃部稍宽，体更薄，圆口刃，开刃处无弧形痕迹。此物用途似与一般石斧有异，类似后世夺铲。

（2）砺石：一件，粗沙岩制成。断面略呈四方形，有三面使用过，已磨光，长18.5、宽5.3、厚4.5厘米。

（3）石矛：一件，枯板岩制成。矛尖折断。残长17、宽3、厚0.8厘米。

（4）石杵：一件。圆柱形，中有两段较细，便于握持。长13、圆径4.5厘米。

（5）石砧：一件。圆形略扁，两端有凹窝，似为垫物敲打。最大圆径8厘米。

（6）石球：二件，泥质砂岩制成。圆径10—6厘米。似为系绳抛掷的狩猎工具。

（7）石饼：一件。扁圆片，似为作垫之物。圆径11、厚2.2厘米。

（8）石圆片：六件，两件完整，叶岩制成。两面及边缘均磨得很光滑，呈规整的正圆形。不知用途。取圆片余下的石料亦发现两件，故知此物为当地所制。径5—3.8、厚约0.6厘米。

（9）陶片：夹沙粗陶，灰褐色，有压印的方格纹等。

（10）黏土弹丸：五件。圆径3.5—2厘米。

4．倒石头寨

勐省通往耿马公路沿江而行，在479里路桩附近有一道班房（该地原名倒石头寨），

---

① 参见汪宁生：《云南考古》图版拾贰，2；云南人民出版社，1980年。

② 1978年搜集的标本现存云南省博物馆。1981年搜集的标本现存云南省民族研究所考古室。

③ 这批标本现存云南省民族研究所考古室。

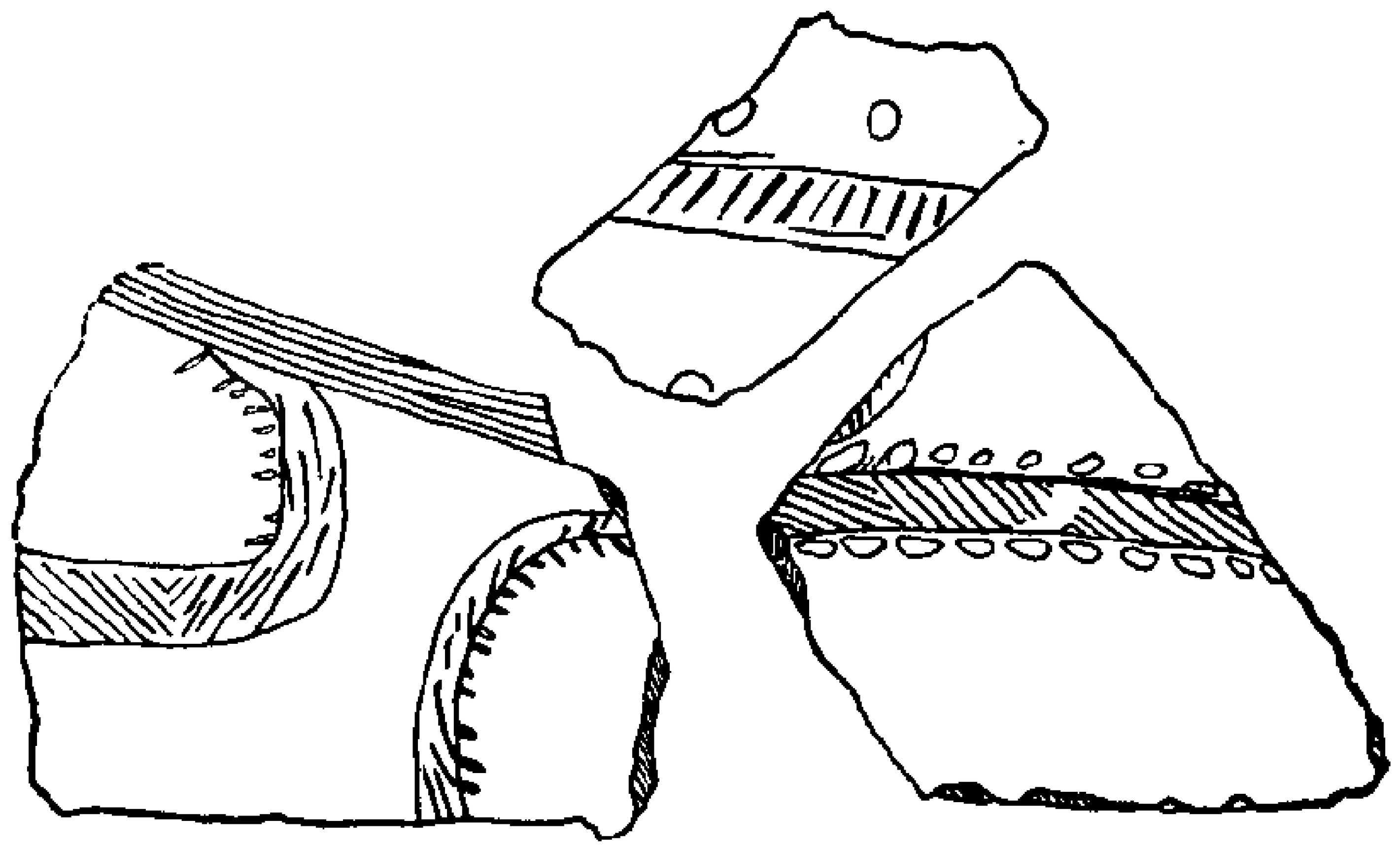
第三次调查过程中，云南民族学院民族研究所王均同志及沧源县文化馆李学宏同志，于1982年2月5日在此发现一处洞穴遗址。洞穴在江西岸山上（地属耿马），洞口呈狭长形，离地面约5米。洞内有甚厚灰土层及洞顶倒下之巨石，在灰土堆积中发现遗物，较重要者有[1]：

（1）石斧：四件。质料、形制、大小与芒卡坝及南腊等地之Ⅰ型石斧同。长8—5、宽5—3、厚约0.5厘米。

（2）石片：一件。从砾石切下，似为磨制石斧之原材料。长约7、宽4、厚0.8厘米。

（3）砺石残片：质同上述芒卡坝、南腊之砺石。

（4）陶片：可分两种，一种质软、篮纹，另一种质硬，表面打磨光滑，上各有划出之花纹带一道，为圆点及斜线纹等组成（图二）。



图二　倒石头寨洞穴遗址出土陶片纹饰

（5）小铁凿：一件。锈蚀较甚，形体甚小，仅长4、宽1.2、厚0.4厘米。

（6）蚌壳。

（三）青铜器

1965年1月，我们在民良老寨见青铜钺两件，形状与晋宁石寨山、江川李家山出土之钺略同[2]，惟銎短粗，銎口大而中凹。銎有一穿。一件残，一件基本完整。长9—10、刃宽7—8、銎口最大径6—7厘米。

佤族对此物亦作为"雷斧"而崇拜，由该寨头人保存，放在小竹篓中，朝夕撒米供养，谓如此可以辟邪并保护全寨人畜平安。两钺是从民良寨附近田野中发现的，刃口尚锋利，无久经摩挲痕迹，似发现时间未久。

此外，沧源县文化馆还藏有从南腊河底搜集来的铜钺一件，形与上述两钺相同，惟刃身略呈方形，与江川李家山发现之有肩铜斧相近[3]。长8、刃宽5、銎最大径约6厘米。

---

① 以下标本均存沧源县文化馆。

② 云南省博物馆：《云南晋宁石寨山古墓群发掘报告》图一一；图版叁六，3—6；文物出版社，1959年。《云南晋宁石寨山古遗址及墓葬》，图十八，1—2；图版拾，4—5；《考古学报》1956年1期。《云南江川李家山古墓群发掘报告》图一五，8；图版柒，10；《考古学报》1975年2期。

③ 《云南江川李家山古墓群发掘报告》图一五，8；图版柒，10。

在沧源地区，几乎各个时代文化遗物都有存在（参见图版一三），表明这里很早就有人居住，而且未曾间断。但由于至今还没有做发掘工作，只发现一些零散文物，此一地区古代文化发展阶段和年代还不是很清楚的。至于崖画属于哪个时代，可与什么遗址相联系，更属于目前无法推断的问题。即使是在崖画地点发现的文物，若非有充分地层证据，可证明崖画与之同时（像欧洲洞穴崖画为旧石器时代晚期堆积所覆盖），无法认为就是崖画创作者所遗。它可能是崖画之前就已存在的。又沧源地区地处边陲，社会发展迟缓，各文化阶段与云南腹地不能等同。小黑江洞穴遗址中石器与铁器同出表明，至少这里的新石器时代延续较晚，直至铁器传入这一地区的时候（这不能早于东汉），磨制石斧还为人们所使用。

有关沧源地区的文献记载也是较为稀少的。此一地区有文字的历史始于公元一世纪。东汉王朝在云南西部设立了永昌郡，当时的沧源一带属于“永昌徼外”，未曾设县，但这一带已与内地建立了政治联系，当时各族时常向东汉王朝纳贡。史载公元97、129和131年，掸人首领三次派遣使臣献珍宝及“幻人”，并领受东汉王朝的封赐①。当时的沧源应属掸人分布范围之内。今缅甸与沧源接壤之地仍称掸邦，最近者距今沧源县城不过是一两小时之路程。

大约从三国时期起，沧源地区便由“永昌徼外”变为永昌郡的一部分，正式设治。试以蜀汉、西晋、南齐时永昌郡与东汉时永昌郡作一比较，便可以看出蜀汉后新增一县，名曰“永寿”②。据清代学者及近人考证，永寿已到耿马土司境，即今耿马、孟定和沧源一带③。《华阳国志·南中志》云：“（吕祥之子）元康末为永昌太守，值南夷作乱，闽濮反，乃南移永寿，去故郡千里”。由此可见，晋时永寿县还曾一度作为永昌郡的治所。永昌郡治原设在不韦县④，即今保山南境或施甸一带。由此往南，确实要到耿马、沧源地区，地势才较为平坦，自然条件较好，可作为临时郡治所在。从崖画集中分布及文物不断发现，也略可反映沧源地区古代居民较多。

公元八到十三世纪中叶，沧源、耿马地区属南诏永昌节度使及后来大理国所管辖⑤。

---

① 参见《后汉书·南蛮西南夷传、陈禅传、和帝纪、安帝纪、顺帝纪》、袁宏《后汉记》卷15、《三国志·魏志·乌丸鲜卑东夷传》裴注引《魏略》。

② 参见《后汉书·郡国志》、《晋书·地理志》、《南齐书·州郡志》及洪亮吉《三国志疆域志补注》。

③ 参见阮元主编的道光《云南通志·地理志》及《新纂云南通志·地理考》。

④ 《后汉书·郡国志》

⑤ 《蛮书》卷六云：“（永昌）正南过唐封川至芒天连”。又卷四云，“从永昌城南，先过唐封，以至凤蓝苴，以次芒天连。”按唐封川或指施甸、姚关，凤蓝苴即今镇康（今镇康仍有凤尾坝），芒天连即今孟连。永昌节度使所辖，自保山而南直至孟连，耿马、沧源一带自应包括在内。

公元1253年忽必烈平云南，建立云南诸路行中书省，在这一带设立了谋粘路和孟定路①。明代在此设立了耿马安抚司和孟定御夷府②。清代在此设立了耿马宣抚司③，孟定仍保留土司的建置④。元代孟定路及明清孟定土司之统治中心即在今耿马孟定，元代谋粘路及明清耿马土司之统治中心在今耿马县城。

按沧源地区从来不是一个独立行政单位，原是孟定土司的辖地，清代耿马势力强大，又归耿马土司所有。《清一统志》说：耿马宣抚司东至威远州（今景谷），西至旧木邦宣慰司（今缅甸掸邦境，中心在兴威），南至孟连长官司（今孟连），北至镇康土州（今镇康）。其南境直到孟连，自沧源以下大部分阿佤山区均包括在内。又耿马土司直辖管辖地方向来有九勐十三圈之说，九勐为勐角、勐董、勐省、勐勇、勐打、勐统、勐户、勐撒、勐耿马⑤。前四个勐（勐为傣语，即坝子之意）均在今沧源境，勐董即今沧源县城所在。又耿马土司衙署保存道光十五年罕恩沛申请袭职的《亲供册》，开列所辖人户时，勐董、勐角、勐省、勐勇亦均列入⑥。

沧源长期隶属于耿马，直至光绪八年（1881年），因罕姓土司内讧，由云贵总督刘长佑奏请将勐角、勐董划归罕荣高管辖。光绪十七年（1891年）总督王文韶又奏请任罕荣高以土千总之职⑦，自此沧源乃由耿马分出。民国三十六年，始正式设沧源县。

总之，沧源虽然近代才设县，在古代与内地早有交通往来，并非荒无人烟的地区。这就是我们研究沧源崖画时必须了解的历史背景。

三　崖画发现经过和田野工作方法

沧源崖画是1965年初首次发现的。

从1964年12月起，佤族干部李老五同志和笔者在沧源县境内进行民族调查。1965年

---

① 参见《元史·地理志》。

② 参见《明史·地理志》。

③ 参见《清史稿·地理志》。

④ 《清史稿·地理志》中未曾提及孟定。据孟定土司衙署保存之光绪十年永昌府知府邹磬兰为土知府罕世杰申请袭职而呈报之《亲供册》，自明永乐年间起，孟定土司世代相传，未曾中断。参见方国瑜：《摆夷地琐记》孟定土司条，载《滇西边区考察记》，昆明，1943年。

⑤ 参见傣文文书《耿马古代九勐十三圈的门户钱和头人田及婚丧礼节等材料》，载云南民族调查组《傣族社会历史调查材料》之七，1963年印。

⑥ 《摆夷地琐记》孟定土司条。

⑦ 王文韶奏书，载《续云南通志稿》卷首。

1月17日，我们在曼帕寨召集一些佤族老人及当地干部座谈，了解有关佤族宗教信仰及风俗习惯等情况，大家提到附近有个地方，名叫“帕典姆”，意为“有画的崖”。崖壁上画有人、牛等形象，过去被认为是仙人显灵，每逢过年，当地傣族、佤族人民要前往祭拜。这是第一次听说有崖画之事。

我们决定前往实地考察。1月20日晨，由曼帕东行约二小时，即抵达“帕典姆”，见一片长达数十米的垂直崖壁上，布满红色绘成之人物、动物图形，画风古朴，乃知此为一项极有价值的文物古迹，有必要进行细致的观察和记录。

经过几天准备，购置了野外工作必需的用品，于1月29日正式开始调查工作。我们携带行李和食物，露宿于“帕典姆”山脚下一座已经废弃的田房中，白天上山记录、绘图和摄影，入晚方归，同行者除李老五外，还有政府派来保卫我们的民兵两人（田赛惹、田岩格朴）。这里是最早发现的，后来便命名为第一地点。

第一地点工作完成后，略事休整，我们又北行到丁来寨。根据佤族群众提供的线索，在这里调查了第二地点。这个地点的重要性在于保存一幅村落图，并描绘出战士们掳获畜群而归的情景。这一画面现已为很多著作所引用。

1月15—17日，在曼坎寨附近又相继找到了第三地点、第四地点和第五地点。第五地点发现的一个手印、第四地点发现的两组舂米图像及屋顶有鸟的干栏式房屋，均是很有意义的收获。

18日在曼坎至勐省大桥途中调查了第六地点。这个地点中抛球图形，使人们联想起古文献中有关“跳丸”的记载，再联系到第一地点中叠立、舞流星等图形，我们更相信崖画中有表现杂技的内容。

以上便是第一次调查的经过情形[1]。调查归来写过一篇简报[2]，《人民日报》对这次发现刊布了消息[3]。原想继续进行调查并编写正式报告，“文化大革命”开始了。十年浩劫，百事停顿，崖画调查工作自难例外。

一直到十三年以后，才又能进行第二次调查工作。1978年7月，根据临沧地区文教局提供的线索，我们在和平大队调查了二个地点（第七地点和第八地点）。参加这次调查者除笔者外，还有云南民族学院民族研究所王敬骝同志及临沧地区文教局李腾龙同志。云南省博物馆的徐康宁同志也随同调查。第八地点图形很少。第七地点有些新的

---

① 关于发现崖画详细情况，参见《沧源崖画发现记》，《民族文化》1982年5期。

② 《云南沧源崖画》，《文物》1966年2期。

③ 《人民日报》1965年12月8日第五版。

内容，如五人圆圈舞及斗象等，均为以前诸点所未见[1]。

1982年2月又进行了第三次调查。参加这次调查者除笔者外有本所王均同志、临沧地区文化馆吴学铭同志、沧源县文化馆李学宏同志，昆明师范学院杨奇威同学也随同前往协助绘图。这次调查除记录近两年所发现的两个新点（第九地点和第十地点），还对以前各点再次进行调查，核对一些图形，补拍彩色相片，解决编写正式报告中遇到的一些疑难问题。

三次调查沧源崖画，前后延续十七年之久，走过无数艰难险阻的路程，确实耗费了我们不少的精力。更困难的是调查和记录崖画，并无现成的经验可以借鉴，不得不靠自己摸索出一套田野工作方法。在这方面，我们积累了一些经验，也有过一些挫折。这里简略介绍一下我们调查和记录崖画所使用的方法，对今后从事这一工作的同志或有一定的参考作用。

第一、如何寻找新的崖画地点

崖画多分布在人迹罕至的丛山之中，若漫无头绪满山乱找，则常常是耗费大量人力物力而毫无所得。我们的主要经验是依靠群众提供线索。大部份地点都是当地群众早已发现，由他们带领我们前往的。故每到一处，要先向群众了解何处有崖画，或可能有崖画。由于语言隔阂，表达困难，直接询问不易为他们所理解。访问时若随身带有已发现崖画之照片和绘图，一边询问，一边出示这些形象资料，则易于引起他们的联想和兴趣，从而能告诉你有用的线索。

又由于崖画位于偏僻之处，常常是某个地点只有一两人知道，故访问对象要广泛，不仅问老人，还要问小孩。小孩放牛，满山乱跑，有时比成年人掌握更多的线索。如第三、第四和第五地点就是曼坎寨三个放牛小孩（魏尼惹、赵尼不勒、魏三格特）带领我们找到的。

有些地点为附近群众所熟知（如第一地点和第二地点），但往往又形成迷信和崇拜的对象，群众对它有一种神秘感。对此又必须随时进行科学教育，破除迷信，才能在工作中取得他们的协助。

群众提供的线索有时是很笼统的，他们只知大致方向而记不得具体位置，故有些地点还是要靠自己去找，如第三、第四、第五地点就是这样。为了寻找这三个地点，走了不少弯路。我们的经验是掌握崖画分布的基本规律（即分布在光滑的垂直崖壁上），边走边找，对任何可能的崖壁尽可能走近观察。由于崖画地点附近灌木丛生，画多为树所

① 《沧源崖画调查续记》，《文物》1983年3期。

掩，不走到近处是看不见的。当然，在调查路途中，随身带一个望远镜大有好处。

第二、如何进行记录

崖画的记录工作可分为两个方面，一为文字记录；一为形象记录，包括绘图和照相。

各崖画地点按发现前后编号，称为第一地点、第二地点等等。每个地点又根据图形分布情况分为若干区，以便记录。大抵是图形集中在一起的，不管内容有无联系，都划为一个区；若图形因剥蚀而分隔，但从内容上可以看出原来是有连贯意义的，也划为一个区（如第二地点1区）。

每到一个新的地点，首先确定要不要分区及共分为几个区。然后按区进行文字的记录。记录的项目是各区范围多大，距地面多高，各区间的距离，每一区内有哪些图形、彼此之间的关系，是否能构成一组具有连贯意义的画面，何处漫漶，何处残缺。遇到特殊情况还要详细记录，对不可释者则注以问号。此外，文字记录还包括该地点的自然地理情况，如崖壁走向、地理位置、崖前的地势、崖上的情况等等。

绘图工作是科学记录重要的一环。最理想的方法当然是按原色原样临摹，我们恨自己无此艺术才能。因此在工作中只能按考古绘图一般方法以铅笔绘黑白图，采取正投影原理，比例一律是十比一。先在崖壁上划出10×10厘米的方格，然后逐一绘入米格纸上1×1厘米的小方格中。但最大困难是如何把各区分为方格，作出座标符号而又不破坏崖画。我们前后采取了四种办法：

1. 在四周无画处贴纸条，每隔10厘米划一记号，以皮尺量各图形与纸条之垂直距离，便可确定它的位置。画后撕去纸条。

2. 以长竹竿两根，竖于两侧。竹竿上每隔10厘米削去其皮，做成类似测量工作所用之标杆。然后量各图形与竹竿垂直之距离，以确定位置。

3. 以长竹竿两根为柱，其上编结一网，经纬线均相隔10厘米，每一网眼是10×10厘米。以此网罩在要绘之画上，便可知某图形应在米格纸某格。

4. 参照国外学者摹绘崖画的方法[1]，在四周无画处以粉笔轻轻划出座标，即画一条直线，每隔10厘米有一刻度，然后看各图形距此线之垂直距离确定其位置。画后擦去粉笔线。无论何种方法，都不能克服一个天然的障碍，即崖壁不是绝对垂直的，崖画又常常凹凸不平，故所绘之图难免有误差。我们所能做到的只是尽可能减少误差而已。

---

① S. Dewdney and Kenneth E. Kidd, Indian Rock Paintings of the Great Lakes, P. 9, Canada, 1962.

绘图工作中还有一个难题是有些图形漫漶，笔划模糊。对此只能分别情况，采取不同画法。有些画面比较清晰，笔划可以确定，便画成实体；有些画面笔划模糊，最后只能以斜线勾出轮廓。还有漫漶太甚者，只余一片红色，不辨笔划；或在较清晰画面中亦必含有一些模糊不清的红影；对这一些便只能略而不绘，于文字记录中加以说明。又有些崖壁画过多次，层层叠叠，我们一般只绘出现在看得清楚的即最后所绘的图形，这些是读者看本书插图时要加以注意的。

崖画呈红色，照相用彩色胶卷效果显著，用黑白胶卷经常不能显现其颜色深浅及一些模糊的笔划。由于图形多杂乱模糊，以近拍或使用变焦镜头分区分段拍摄为宜，即使是连贯的画面，亦最好是分段拍摄然后拼接。照相工作有一条经验是光线不强时效果更好。有些地点（如第一地点5区）阳光直射下，图形一点看不见，在阴暗时反可辨识①。故照相工作中选择时机最为重要。照相前用水把画面淋湿，也能取得较好的效果。但不能擦洗，那是会损害崖画的②。

无论是作文字记录，还是绘图，首要条件还是要就近仔细观察，辨识图形。就是照相，亦以接近和对正拍摄目标，才能取得好的效果。而崖画一般据地面较高，如何设法使自己站在高处观察和辨认图形，是能否做好记录工作的关键。为此，我们先后采取了以下几种办法：

1．带梯子上山；

2．在有画之崖壁下以小树或粗竹临时做成一个固定的架子（类似建筑工人之脚手架）；

3．以小树或粗竹做成一个可移动的人字形梯（类似安电灯工人所用者）。

山高路险，带梯子上山太费人力。到山上临时搭架做梯，较为可行。山上材料易找，少数民族群众心灵手巧，他们能根据崖画的高度，在一两小时做好合用的工具。

当然，有些崖画之下地面凹凸不平，搭架支梯都不可能（如第七地点）。对这样地点的高处的图形，最好借助于望远镜来观察。

记录的过程也就是辨识图形的过程。只有在辨识基础上才能准确地描绘下每个图形的笔划，记录下每个图形的特征。根据我们的经验，图形的辨识工作主要应在田野工作中进行，在现场不能解决的问题，回到室内也是难以解决的。

---

① 当地群众传说这些图形是“仙人”（“不卓”）显灵，或“仙人”住在崖壁后，即以此故。

② 西班牙崖画即因游人常用水洗而损坏。见Hans-Georg Bandi, The Rock Art of the Spanish Levant, p·77—79, in The Art of the Stone Age, Forty Thousand Years of Rock Art, London, 1961.

崖画乃先民所绘，今人自不易完全理解其意义。加之，经长期风雨剥蚀，图形已模糊残缺，故辨识图形是一件很困难的事情。解决这样的问题没有什么“诀窍”，只能是反复揣摩，认真思考。现在，人们看了报告再看崖画，什么图形代表什么事物，似乎是一望可知；而当初第一次辨识时却煞费心思。如象是前面画一条竖立的长线，开始时我们即不知何物，后来看得多了，乃恍然此乃代表象的长鼻。

不仅在寻找崖画、制造梯架方面，得到当地群众的帮助；即在辨识图形方面，也受到他们很多的启发。古代崖画创作者和今天少数民族之间有一定的文化继承关系，彼此的习俗、思想意识及表达方式多少有些共同之处；加之，少数民族群众经常狩猎，对动物形态十分熟悉；故他们辨识图形比我们要敏锐得多。像持盾人像、头插羽毛人像以及很多动物的种属，最初都是由随同我们工作的佤族同志一语道破的。

第二章　一般特征

一　分布和保存情况

沧源崖画的分布有一定的规律。据临沧地区地质局提供的资料，今崖画分布地区（沧源县东北部）的地质构造是海相沉积的石灰岩，其形成在二三百万年以前。这种石灰岩的层面或节理面，常形成一块块垂直的崖壁，崖画便分布在这样的崖壁之上（图版一）。仅有个别地方（如第七地点5区及第十地点2区）的部分图形画在很浅的凹穴之中（彩版八，2）。

迄已发现的崖画还有以下几个共同点：

（1）崖画地点都在山上，海拔在1200—2000米之间。

（2）有画的崖壁之前都有一块平地，宽窄不一，可供作画者立足；或可供为数不多的人举行宗教仪式之用。

（3）绝大多数图形集中画在平滑的崖壁上，凹凸不平的崖壁上仅能见少量零散图形。但平滑的崖壁在该地区所在皆是，上面有画者只是极少数。

（4）画距崖前立足之地低者1—2米，高者可达6—7米。比起四川珙县崖画①以及广西左江流域崖画②来，不算是很高的。

崖画分布的上述特点表明，崖画创作者对作画地点作过一番不甚严格的选择，其条件大抵是崖壁必须是垂直平坦的；崖前必须有一小块平地，可供画者立足或举行有关宗

---

① 四川珙县分布在悬棺周围的崖画有高离地面40—50米者。参见四川省博物馆、珙县博物馆：《四川珙县"僰人"悬棺及岩画调查记》，《文物资料丛刊》第二辑。重庆市博物馆：《宜宾地区悬棺葬调查记》，《考古》1981年5期。

② 广西左江及其支流明江地区的崖画，画面本身即高达10米以上，若从崖下立足点算起，高者可达60米。参见《广西明江、左江两岸的古代崖壁画》、《花山崖壁画的新发现和各点的情况介绍》，并载广西民族调查组《花山崖壁画资料集》，广西民族出版社，1963年。

教活动。

但符合这样条件的崖壁甚多，何以选此而舍彼，则应出于今天已无法了解之原因；或者因距当时居民点较近；或者因距颜料产地较近（如第五地点及第十地点都有赤铁矿，且有前人挖掘遗下的洞穴，详见本章第二节）；更可能的是人们对该地点存在某种特殊的信仰。如澳大利亚崖画中神的形象Wondjinas就多画在水源附近的岩壁上，动物形象则画在该动物灵魂所居的岩石上①。

这里还有一个问题需要澄清，即有画的崖壁下是否就是当时人们居住之处？原始民族确有在崖壁凸出岩石之下或洞穴口部建造遮蔽所（Shelter）的习俗②，南非和北非有些崖画地点已被证明为住宅所在③。但沧源崖画的情况与此有别。第一，崖画地点迄未发现任何建筑遗迹。第二，崖画本身表现出很多房屋的形象，说明当时人们已住在建筑水平较高的干栏式住宅之中，且形成村落。故我们认为，沧源各崖画地点（至少就已发现者来看），即使曾是居住之处，那也属于过去，到了崖画创作时代，当地人民已不再实行崖居。当然，这并不排斥崖壁之前的小块平地有可能作为举行宗教仪式的临时活动场所。在世界其他地区，这样的情况屡见不鲜。例如，据研究，南非有些崖画地点即为举行成丁礼的场所④，北非阿尔及利亚的塔西立地区（Tassili）的有画崖壁之下，多为人们祭祀的地方⑤。

崖画保存的情况不佳。现存崖画大部分图形漫漶或残缺，据我们初步观察，损坏的原因是：

（1）崖顶雨水的直接冲刷，可使整个画面模糊或消失，在第一地点、第四地点这样的现象比较突出。

---

① 在澳大利亚人的宗教信仰中，Wondjinas是雨神，是创物者，居于水中。又很多动物死后即变为岩石，有袋鼠岩石、鹞鹊岩石等等。如在袋鼠岩石上画袋鼠，而在鹞鹊岩石上画鹞鹊，可使它们离开岩石，飞上天空，促使这些动物的繁殖。参见A·Lommel, The Rock Art of Australia, p·207, in The Art of the Stone Age, Forty Thousand years of Rock Art. Charles P·Mountford, the Artist and His Art in an Australian Aboriginal Society, p·4. in the Artist Tribal Society, Marian W·Smith ed. London, 1961.

② Julius E Lips, The Origin of Things, p·20, London, 1949.

③ A.R.Willcox, The Rock Art of South Africa, p·10—11, Nelson, 1963. J—D Lajoux, The Rock Paintings of Tassili, p·33,35, London, 1968.

④ E·Holm, The Rock Art of South Africa, p.161—162, in The Art of the Stone Age, Forty Thousand years of Rock Art.

⑤ The Rock Paintings of Tassili, p.24.

（2）崖面表层年久风化，剥蚀脱落，使图形残缺。很多地点都有这种现象。

（3）崖壁本身渗出石灰浆，或由山顶流下的石灰浆，将画面污损或冲淡。这种现象也很普遍，以第二地点、第四地点、第六地点最为显著（参见图版二、1）。

（4）人为的破坏。如在崖壁下烧火（第一地点4区即因此而毁坏），小孩或游人的乱画等等。

我们发现，凡是保存较好的画面，都由于上有巨石遮盖或崖壁内凹，避免了山顶雨水直接冲刷之故。可以看出，崖画损坏的主要原因仍在雨水，石灰浆的渗出也是由于雨水太多引起的。

又第三次调查中，发现有些画面和第一次调查所见，并无大块损坏，但色彩逐渐暗淡，有些原较清晰的图形变得模糊难辨。如第一地点3区、第四地点1区都有这样的情况。两次调查不过相隔十七年的时间，而崖画已有明显的变化。这说明有必要迅速对崖画采取保护措施。

二 颜 色

沧源崖画均作红色。第一地点和第七地点有用木炭绘成之黑色图形，笔法拙劣，乃近人涂抹。又第五地点2区、3区、5区有少量人物、动物图形，风格与一般图形相同，呈黑色，但细加审视，其底色仍为红色，似所用颜料过量发生某种化学变化所致。总之，沧源崖画颜色是单一的红色。此与国内广西左江流域①及四川珙县崖画②的颜色是基本一致的。又据报道，加拿大的大湖地区崖画也是单一的红色③。

按红色是很多民族喜爱的颜色④，因为它是血液的颜色，象征着生命、力量、强健以及生活的美好和欢乐。

由于使用颜料的剂量或调和料的不同，沧源崖画的红色又有浓淡之分，浓者略呈紫红色，淡者呈朱红色（参见彩版五）。前者占绝大多数。

关于沧源崖画所使用的究为何种红色颜料，已作过一些分析。1965年第一次调查时

---

① 广西左江流域崖画都作红色，仅崇左花山有一个白色的“虎”字，乃近人所写。参见《花山崖壁画考察纪实摘要》44—45页，载《花山崖壁画资料集》。

② 四川珙县崖画中仅有少量白色图形，绝大多数都为红色。参见《四川珙县“僰人”悬棺及岩画调查记》，194页。

③ Indian Rock Paintings of the Great Lakes, p·17.

④ The Origin of Things, p·55.

曾在第一地点已经模糊的画面上刮取少量红色粉末，送请昆明工学院化学教研室作定量分析，证明其主要成份是铁①。1982年又在第七地点取已剥蚀脱落之崖画残片为标本，带回昆明，刮取其上颜料，送请昆明有色金属研究所进行光谱分析，结果证明其中铁最多，占10%以上，镁占10%，矽和钙各占3—10%，铝占3%，其他元素仅有微量（参见附录）。两次分析表明，当时是以赤铁矿为主要颜料的，现在云南一些地区犹用此物为颜料。

关于这些赤铁矿的来源，现在也掌握了一些线索。第一次调查时在第五地点5区之旁发现一洞，因人挖掘形成，内现红色岩石。我们曾取洞中岩石为标本，请昆明工学院地质系鉴定为赤铁矿石②。第三次调查时又在第十地点见一洞，内亦有红色岩石，色泽与崖画相近，将采集标本送昆明有色金属研究所作光谱分析，证明与崖画颜料的分析结果一致，主要成份是铁，其他元素的种类及含量亦相同（参见附录）。这不仅进一步证明崖画所用颜料为赤铁矿，而且说明赤铁矿在当地就有出产，如崖画第五、第十地点本身就有赤铁矿的蕴藏。值得注意的是第五地点和第十地点的某些图形，笔划草率，颜色亦浓淡不一，带有试笔性质。似乎崖画创作者在这里取得颜料后，曾就地调制，并在崖壁上略画一下，看其效果。

赤铁矿石必须捣成粉末，并以液体调和后才作为颜料使用。世界各地的崖画创作者曾经使用过的调和剂是多种多样的。如非洲用过牛油、骨髓、树胶、血、奶、驼鸟蛋青、兔尿等等③，北美印第安人还使用熊脂以及鱼、鹿蹄、兔皮和海狸尾熬成的胶等等④。

沧源崖画使用何种调和料，上述化学分析没有能提供答案。分析表明，铁以外含量较多的是镁、矽、钙、铝，都是自然界分布广泛的元素，矿石中多含有之。现仅介绍附近少数民族一些颜料配合方法作为参考。西盟佤族过去头人家“大房子”（图版一六、1）上有壁画（图一一六），其中红色所用颜料是牛血或“红土”（即指赤铁矿之类）加牛血，并规定要用黄牛的血⑤。广西宁明（即崖画集中分布地区）壮族直到解放前犹以赤铁矿为红色颜料，他们则是用牛皮熬成的胶来调和的⑥。

① 昆明工学院化学教研室徐骏平同志1965年8月27日来信称：“……沧源崖画所用红色颜料，经分析结果，其主要成份是铁。这一颜料可能是天然的赤铁矿。……”。谨于此顺表谢意。

② 此承该系欧大澄等同志鉴定，附致谢意。

③ Carson I·A·Ritchie, Rock Art of Africa, p·68, New Jersey, 1979.

④ Indian Rock Paintings of the Great Lakes, p·111.

⑤ “大房子”也是干栏式建筑，四壁以木板为墙，以红、白、黑诸色画上牛、牛头、麂子、跳舞人形等等。参见云南民族调查组：《云南西盟大马散卡佤族社会经济调查报告》，105、152页，1963年。

⑥ 1982年11　我随同西江水利局同志去宁明参观花山崖画，此条材料为当地采访所得。

按用血为颜料或调合料在世界其他地区屡见不鲜，且有惊人的持久性[1]。南非布须曼人也用牛血为调和料[2]。考虑到沧源崖画创作者的许多文化因素为佤族所继承(详后)，他们像佤族一样，当时以牛血为调合料较有可能。

三 画 具

沧源崖画诸地点，迄未发现当时的绘画工具，我们只能从图形本身作一些推测。

大部分图形应是画者用自己手指所绘。手指可说是人类最早的和最方便的“画笔”，用手指作崖画在世界其他地区不乏其例。据研究，北美印第安人崖画除了用毛刷外，即以手指绘成[3]。澳大利亚人现代保存绘崖之俗，将前人留下崖画重描一遍，以求雨及祈求神佑，头人或巫师在重描崖画时至今还是用手指的[4]（图三）。西盟佤族画“大房子”时偶然仍用手指。

图三 澳大利亚人以手指作崖画

沧源崖画图形大小相差不大，线条粗细亦大体一致，无论是人物或动物的四肢，或是其他物体，其线条宽度与一般人的食指或中指宽度相等，是用手指绘画的最好证明。即使需要大片着色的地方，画好轮廓后用手指多涂抹几次，即可把颜料填上去；非常细的线条，手指少蘸颜料亦可画成。

---

① Rock Art of Africa, p·67.

② The Rock Art of South Africa, p.39.

③ Indian Rock Paintings of Great Lakes, p.111.

④ The Artist and His Art in an Australian Aboriginal Society, FigI,a. The Rock Art of Australia, p.211—212.

还值得注意的是第五地点5区有一个手印，也可作为旁证。按手印在各地崖画和崖刻中普遍存在，有各种解释，其中一种解释就是古代画家用手绘画后留下自己的手印作为纪念的，其意义颇类似现代画家的“题款”或“签名”。

沧源崖画有些较大的图形则使用了绘画工具。最明显的如第五地区5区的蛤状图形，用毛刷之类画具画成后留下的“笔锋”清晰可见，但有关这类画具的实物迄未发现。对于毛刷，我们也不要以自己的概念去理解它。一束稻草、一把树枝、几根羽毛都可做成临时的毛刷。澳大利亚人取一根小木棒，一端略加咀嚼，即可作为画具，此物在他们的崖画前时有发现①。我国广西宁明壮族解放前写大字时，用粗竹一根，一端砸烂，即可作成类似“排笔”的工具②。

调制颜料还需要工具，颜料调好后需要容器盛放。这类绘画用具和人类本身一样历史悠久，早在欧洲旧石器时代洞穴中，已发现过石制或骨制的调色板、调色棒及盛放颜料的骨臼之类，显然为创作洞穴画后所遗③。南非布须曼人用很多兽角盛放不同的颜料来绘崖画④。但在沧源地区尚未发现这类绘画用具。很可能，这些用具和毛刷之类画具一样，都是由易朽材料制成⑤，不可能长期保存。

四　技法和风格

沧源崖画在绘画技法方面，可以归纳为以下几点：

（1）单色（monochrome），即所有图形都画成单一的红色。这和世界有些地区（如非洲和澳大利亚）崖画使用多色（polychrome），而且会以不同颜色表现一个物体的不同部位⑥，是显然不同的。

（2）不知使用阴影法（technique of shading）。即在一个图形上，着色的浓淡一样，不去表现光线的明暗，而世界有些地区（如南非）崖画却是会使用这种方法的⑦。

---

① The Rock Art of Australia, p·207.

② 此承广西民族学院研究室姚舜安同志向当地父老调查了解后见告。

③ 鸟居龙藏：《化石人类学》（张资平译）第十一、十三章，商务印书馆，1935年。

④ Rock Art of Africa, p·69.

⑤ 如西盟佤族画“大房子”，颜料就分别装在日用器皿（木盘）中。

⑥ Rock Art of Africa, p·67—68. The Rock Art of Australia, p·207, 227.

⑦ The Rock Art of South Africa, p·38, pl.8.

（3）不知透视原理。不分物体远近，都画成一个平面。

（4）画物不表现细部，全部涂色，类似剪影。人物、动物头部都画成圆点，而不去表现其五官。画人主要通过四肢的姿态及头上的饰物，以反映其活动和身份；画动物强调鼻、角、耳、尾的特征，以表现其种属。而世界有些地区（如澳大利亚）的崖画，不仅对人物、动物画出轮廓和细部，甚至画出骨骼和内脏，即所谓“透见绘画法”（X-ray Style）①。

（5）画人物、动物，不注意掌握身体各部份的比例，有时为了强调特征，还采取夸张手法，故意将某一部位突出地表现出来。如持弩者的手臂及箭（见第一地点2区），头饰羽毛者的羽毛（见第七地点1区、4区、5区），持牛角者的牛角（见第一地点3区、5区、6区），都画得很长很大。很多人物的腿部太短，而手臂过长。象鼻可以长过象身（见第七地点5区），牛尾可以下垂超过牛足（见第六地点2区、4区、6区）。

对于不同物体也很不注意彼此之间的比例。如人可以大于象（见第一地点4区、第七地点3区、5区、6区），也可以和房屋等高或高过房屋（见第四地点1区、第二地点1区）。

（6）大多数人物、动物图形，不表现身体的天然的曲线。如人的四肢简单地绘一直线，人体画成简单的倒三角形，动物身体简单地画成圆形或椭圆形等等。但当时画者是掌握这方面知识的，有一部份图形，人物、动物的肢部和躯干的曲线，都能维妙维肖地表现出来。还有些图形，笔划草率，如人和动物身体都画成简单的直线。这部分风格与一般的画不同，可能是较晚的作品（参见第六章）。

（7）图形较小，比较密集。以人为例，一般高度在5—20厘米之间，最大者不过40—50厘米。在1平方米范围的崖壁上，可以画十几个甚至几十个图形。

（8）画面无一定布局，似乎是随手而画，有空隙处即画，即使内容不同的两组图形之间亦无界限可分。而且图形有重叠现象，一块崖壁往往画过许多次。仅有个别大型画面（如第一地点3区猎豹图、第二地点1区的村落图），似乎按一定计划画成的，什么图形画在什么位置事先经过一番的考虑。此外，国外（如南非）崖壁艺术有利用崖壁裂缝天然形状以增强效果的现象②。沧源崖画也有这样的迹象，如第七地点7区的逐人野猪和第九地点1区的围猎蟒蛇都画在崖壁上的小凹穴之旁，似乎表示这些动物原住洞中。

（9）画较大图形，使用先绘出轮廓再涂色的方法。未及涂色的人像“半成品”，在

---

① The Rock Art of Australia, Fig.54,56,57.

② E.Holm, The Rock Art of South Africa, p.189.

很多地点都有发现。当然，有些仅绘轮廓的人形，也可能有特殊含意。

(10) 对意义复杂的事物有一些特殊表现法。例如人物、动物倒绘或侧绘以表示死亡，很多地区崖画或崖雕上都有这样表示法①；又如，人物画成大小不同表示身份不同（详第四章人物一节）等等。

(11) 场面较大的题材，采取一种似可称"鸟瞰法"的表现手段，即仿佛画者居高临下观察，将物体向平面展开。如第二地点村落图中房屋和人物在下者足向下，在上者足向上（图二〇）。又如第一地点3区狩猎图中，在山坡上射猎者足向上，在山坡下射猎者足向下（图九）。这样房屋或人物也是倒绘的，但和表示死亡的倒绘自又有不同。

(12) 人物图形中侧身像甚少（仅第四地点1区、第六地点5区、第七地点3区有几个人形），人多是正面而立，即使奔跑或行走中的人体仍像正面所见那样画成三角形，而以手臂及下肢姿态来表示其动作。动物图形则多画侧身像。

总之，沧源崖画在技巧和方法方面似乎简单、原始，但另有一种朴素美。看惯了现代绘画那些精雕细琢的作品，再看沧源崖画，你会感到它稚拙而高明，正是一些现代画家所追求的意境。尽管画人物或动物，都不表现细部，但凭借敏锐的观察力，寥寥几笔仍能表现出事物的本质特征。一个几厘米高的人物，从四肢的不同姿态及身体倾斜程度，可以看出他是站立、行走或是奔跑。大部分动物图形，除去模糊太甚者外，从鼻、耳、角、尾的特征，仍可以辨别其种属。沧源崖画的风格，可以概括为六个字，就是"自然、生动、朴实"。它是现实主义的，即使画神话人物，也都以现实生活中人物、动物为"模特儿"；它也常用夸张的手法，而这种夸张又是完全合乎情理的。

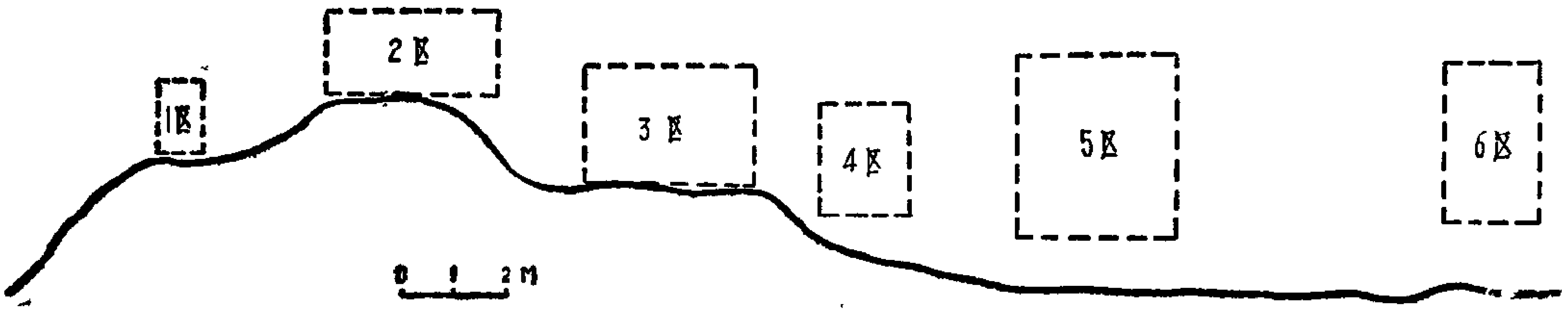
① Rock Art of Africa, p.81; The Rock Art of Australia, p.221.

第三章　崖画地点

一　第一地点

此地原名“帕典姆”（意为画崖）①，在今勐乃公社所在地东北约一小时路程。山崖大体上是南北走向，崖面向西，崖前南端有平台，长11、宽6.6米；北端有岩石突起。

有画崖面全长约30米，最高之画距地面约5米，是范围最大、图形最多的一个点。自左至右共分六个区（图四）：



图四　第一地点各区分布图

1区

范围约0.9×1.4米，下端紧接突起之岩石。由于雨水冲刷，大部分图形已漫漶。

最高处见一牛（？），颈下似有绳。其左下方有一兽一人，兽长尾上卷，圆头，耳小而不可见，当为豹类；人之一臂已模糊。右下方有一人，头画双翅形物，似代表某种耳饰，一手持弩，正对左方之豹，但不能肯定是否表示射豹，因中间原来还有二、三图形，现均漫漶。持弩者之下有两人，中置一臼状物（右上角已残脱），两人手持杵棒，

① 这里第一次调查时还无人居住，后有农户迁来，在附近形成一小村落，现就称“崖画寨”。

图五　第一地点1区

图六　第一地点2区左端零散图形

作舂捣状，两人足下有一线条，乃代表地面，左者一腿已不见，右者所持杵棒下端亦残。在以上诸图形之下见一牛（？），四肢均残缺，背亦脱落一块；背上有一人形，似表示骑者，另在背后有枝杈状线条，另一端通往左方，不知原来与何图形相连？是否表示赶打之意（图五）？

以上两牛（？）及其他图形，从画风及色彩来看，似为一次所绘，但全部图形彼此之间有何联系，是否原为一个完整画面，殊难推断。

在上述图形之下，尚有一些模糊图形，依稀可见有三人，两人身体仅绘出轮廓而未涂色。

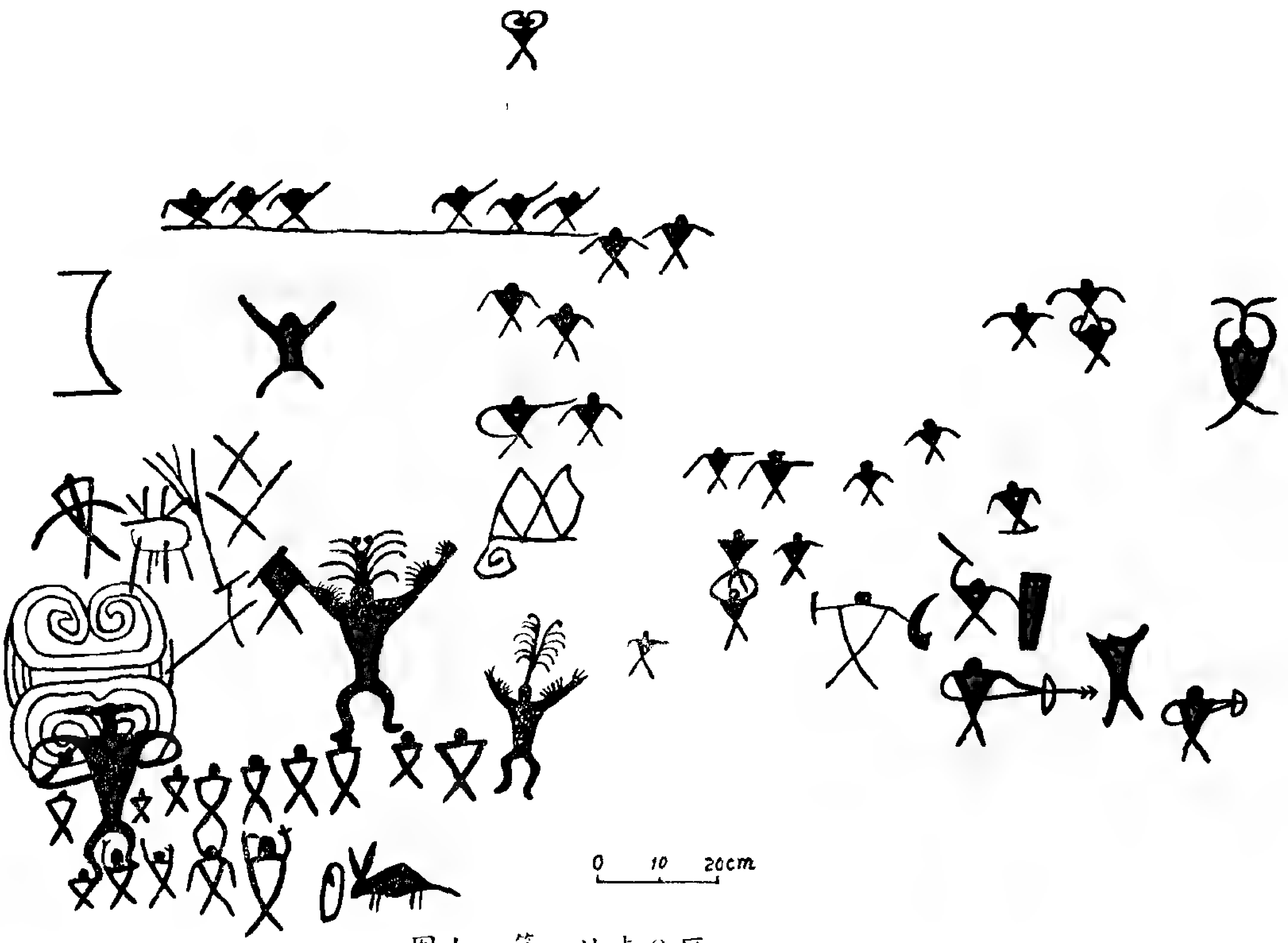
2 区

在1区之右2.3米，范围约为3.2×1.6米，下紧接突起之岩石，全区位置略高于其他各区。

左端因雨水冲刷已与主要部分隔开，图形漫漶，依稀可辨者七人而已。最上一人，头有两根长线条，似代表某种饰物，两臂高扬，一臂腋下有一物，下端较粗，从双腿姿

态看，此人正作跳跃或起舞状。其下三人，一人头亦有双线条，一手叉腰；一人双臂平伸，手持武器；一人从腿的姿态看，正向左方行进，双臂高举，适与上述两人之足相连，但不能肯定此三人原为一组图形，抑先后所绘。再下两人，一人双臂平伸，一人手持长武器（图六）。

中间主要部分崖画光滑，且向内凹进，故保存较好，是沧源崖画较清晰的画面之一。全图可分两部分。左一部分最高有一人，双手反卷至头。其下有六人，下有一根代表地面之线条，三人一排，均作一臂高扬、一臂后摆向右方行进之状。此六人之左下方有一符号（?），左端已残缺。右下方有六人，一人作一手叉腰状，余均作双臂张开状。此六人与符号之间有一较大人形，作双臂高举状，此人笔画较粗，色彩较红，与周围人形似非一次所绘。由此而下有许多杂乱线条，颜色较淡，似习画者试笔乱涂，或绘人而未成者。其左下方紧接一组图形，有两个上下相反之卷云纹图案，中以短线相连，以下面的卷云纹为背景，其上又加画一个较大人形，头绘成扁带状，双手叉腰而立，左臂弯处见一斜线，不知是否可解释为武器或节杖之类？扁头人之足下、腋下及周围有人形十四个，颜色较淡，分两排，上一排九人，都是双臂未绘出，身体未涂色；下一排五



图七　第一地点2区

人，左起第一人为扁头人左足所掩，第二人作一臂高举状，为扁头人右足所掩，第三人及第五人均作双臂高举状，第四人双臂张开而头与上一排之人足相接；此五人身部均未涂色。下一排五人之右，有一椭圆形图形，中有一点，已漫漶；面对此物者有一兽，长耳似兔，但尾甚长，不辨何兽。两排人形之右上有两个较大的人形，笔画粗浓，头有两根羽毛，双臂高举，肱肌突张，其上还画一些短线条，手指亦绘出，双腿分立，略呈蹲踞状。左者一足正掩一排九人之一的头部，一手与杂乱线条之人形相连；右者第一次调查时还很明显，现头部以下已损坏，惟羽毛可见。在此两较大的人形之上又有一图案，由菱形及卷云纹组成，很难解释其含义，此图案适位于上述叉腰者之下。右一部份左起共有八人，其中两人作叠立之状，即一人立于另一人之肩，在下者双手反卷护定上者之腰；余六人在其周围均作双臂张开状，其中一人足下见短线，不知是否代表地面？此八人之左下方五人，一手持牛角一手持短兵器者一人（身体部分未涂色）；一手持长方形盾牌一手持短兵器者一人；双手持弩者两人（一人之弩前画出有倒刺之箭）；另一人作双手高举状，头部已模糊，色较淡，似为另一次所绘。上述人物群之上有三人，两人作叠立状，一人双臂张开。往右有一人，头上有一叉形物，当代表某种头饰（图七，彩版一）。

图八　第一地点2区右端零散图形

在主要部分之右，相距0.5米处，尚有一组图形。中心为一人，头上画一树杈形物，不知代表某种头饰，抑另有他意？一臂叉腰，一臂前伸，末端画一圆形物，外有短线，似表头手持某种发光之物。发光物之下为扁圆形箩筐状物。此人之胯下有一小人，一臂反卷向上（图八）。

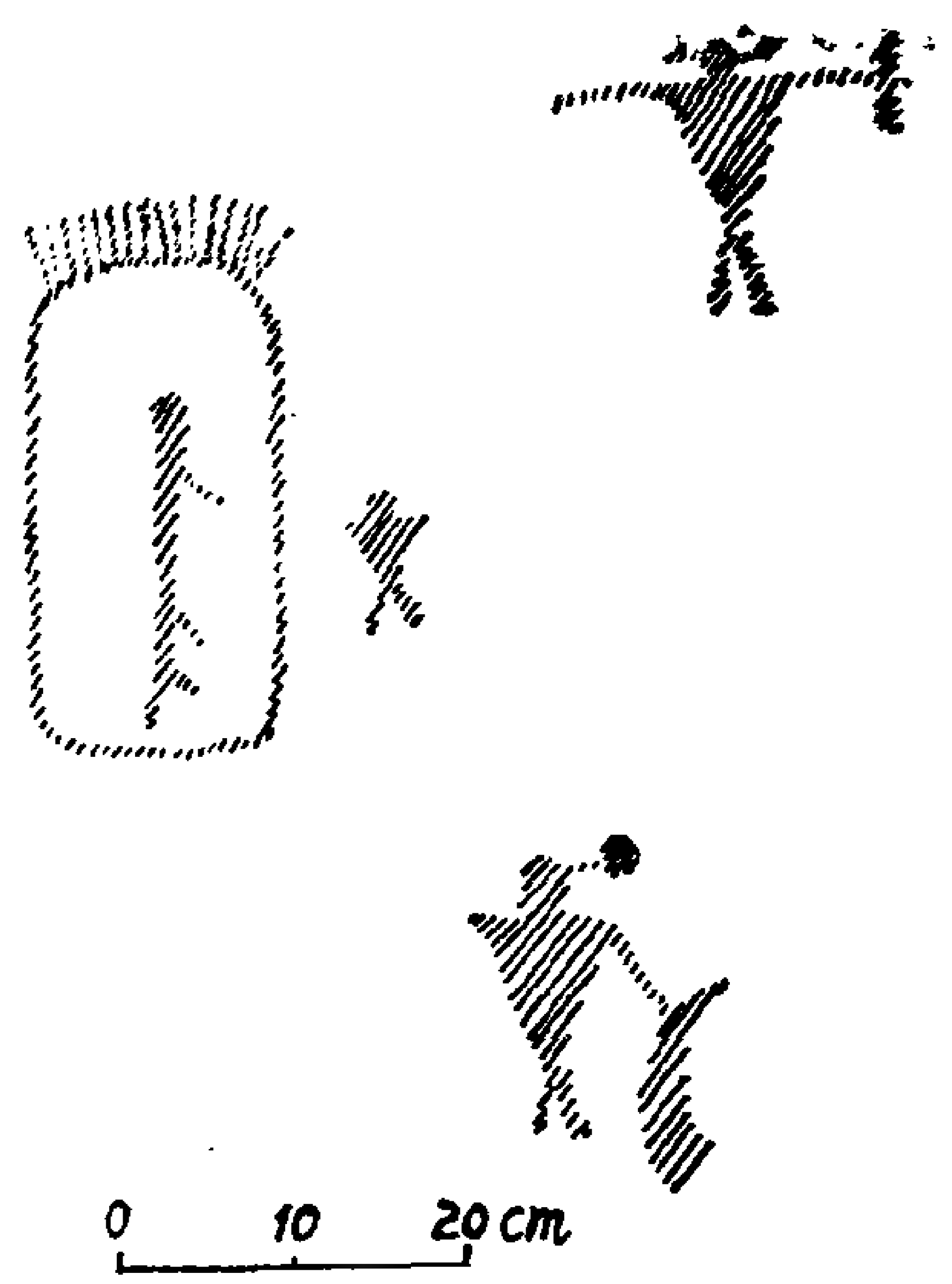
3 区

在2区之右1.6米，范围约3.2×2.3米，下端紧接岩石。此区适在水冲处，全部漫漶，很难辨识，仅就可见图形略作介绍。

最高端为一组狩猎画面。有一曲线似代表山路，曲线已有残缺；曲线之左端还画一弧形线条，代表小山峰。在此整个曲线之上共见五豹，圆头长尾（最后一只尾已残），均作向左行进状。左起第一豹下有一人，侧身向上，似表示此人位于山坡之下，双手持弩对准小山峰上之豹欲射。第二豹第三豹间上有一人，头上足下似表示此人位于山坡之上，双手持弩（箭上有倒刺），居高临下正射下面之两豹。第三豹第四豹间之上有一图形，已模糊，似人非人，不知原为何物。第四豹之下及第五豹之旁各有一人，均作持弩射豹之状，第五豹上一人绘作侧身之状，似亦为了表示居高临下之位置（图九）。

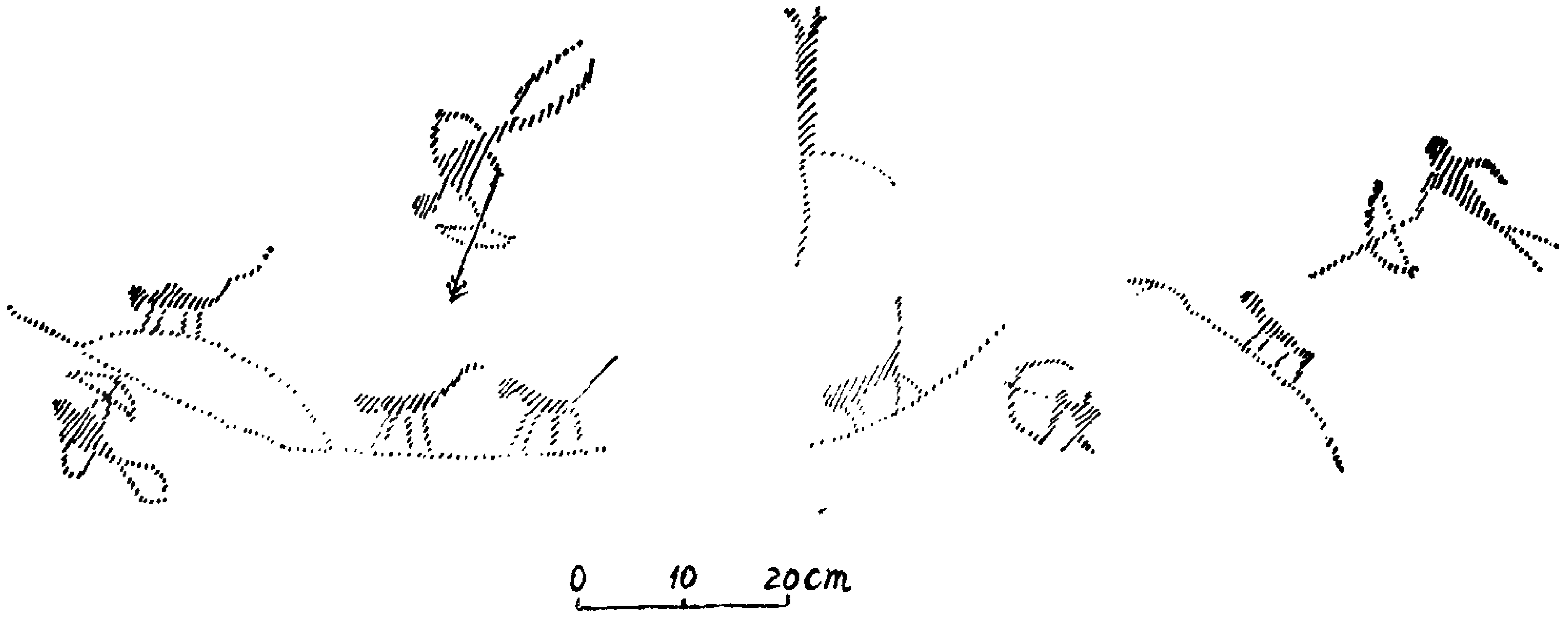
这一画面周围还有一些图形，均模糊。

在狩猎图之左下方约1米处，有一组图形，以一方框状图形为中心，其上有短线条。框内有一物，似某种动物之侧绘，不知究为何意？方框之右尚可见人形三个，紧接框旁一人，臂未见；右上有一人，头两边画圆点形，似代表某种头饰，双臂平举，一手持短兵器。其下一人，头部圆点饰同前（一边已失），一手持牛角，另一臂已不见。方框左下角原有人形几个，已模糊（图一〇）。



图九　第一地点3区（上）

在狩猎图右下方还有很多图形，均模糊，可辨者尚有十四人，其中三人有双圆点头饰，均一手持牛角一手持短兵器（其中一人短兵器已残脱）；一人惟见手持短兵器，身部均残脱；一人只手持牛角而未见短兵器；七人徒手，双臂张开或平举（其中一人身部未涂色）。最高处二人头部已模糊；另有动物五只，前有长线条，似为象，因模糊太甚，尚难确定（图一一）。



图一〇　第一地点3区（左下）

4 区

在3区之右1.2米，范围约1.7×2.1米，下距突起之岩石0.7×1.0米。此区原似与3区相连，后中间部分为雨水冲刷罄尽，遂分隔为二。

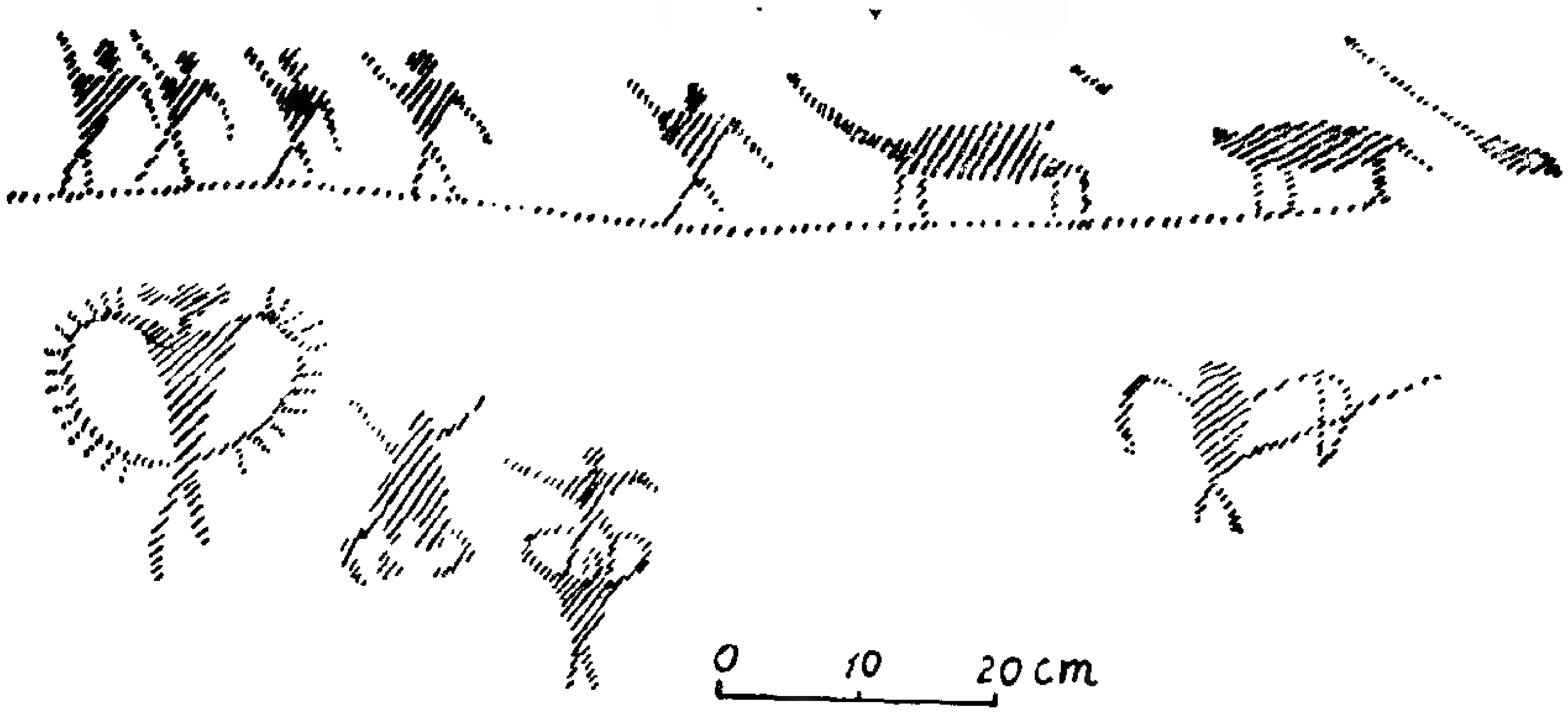
图一一　第一地点3区（右下）

此区图形第一次调查时尚可辨明一部分，因近年在下烧火，第三次调查时只见一片黑色。

最上端约略可见五人，作一臂高扬向左行进状；五人之后见三象，长鼻向上，似随五人前进，第一象尾部残缺，第二象鼻中段剥蚀，第三象大部残缺。象群之下有一人持弩向右，或与上面象群有关，以上或原为一表示狩猎之画面，惜已残缺太甚。五人之下又有图形，一人双臂高举，腹甚大，双腿弯曲，裆下见圆点形，已模糊；一人头两旁有双圆点形饰，双臂之上画许多短线条，似代表某种装束；另二人，作叠立之状，均模糊（图一二）。

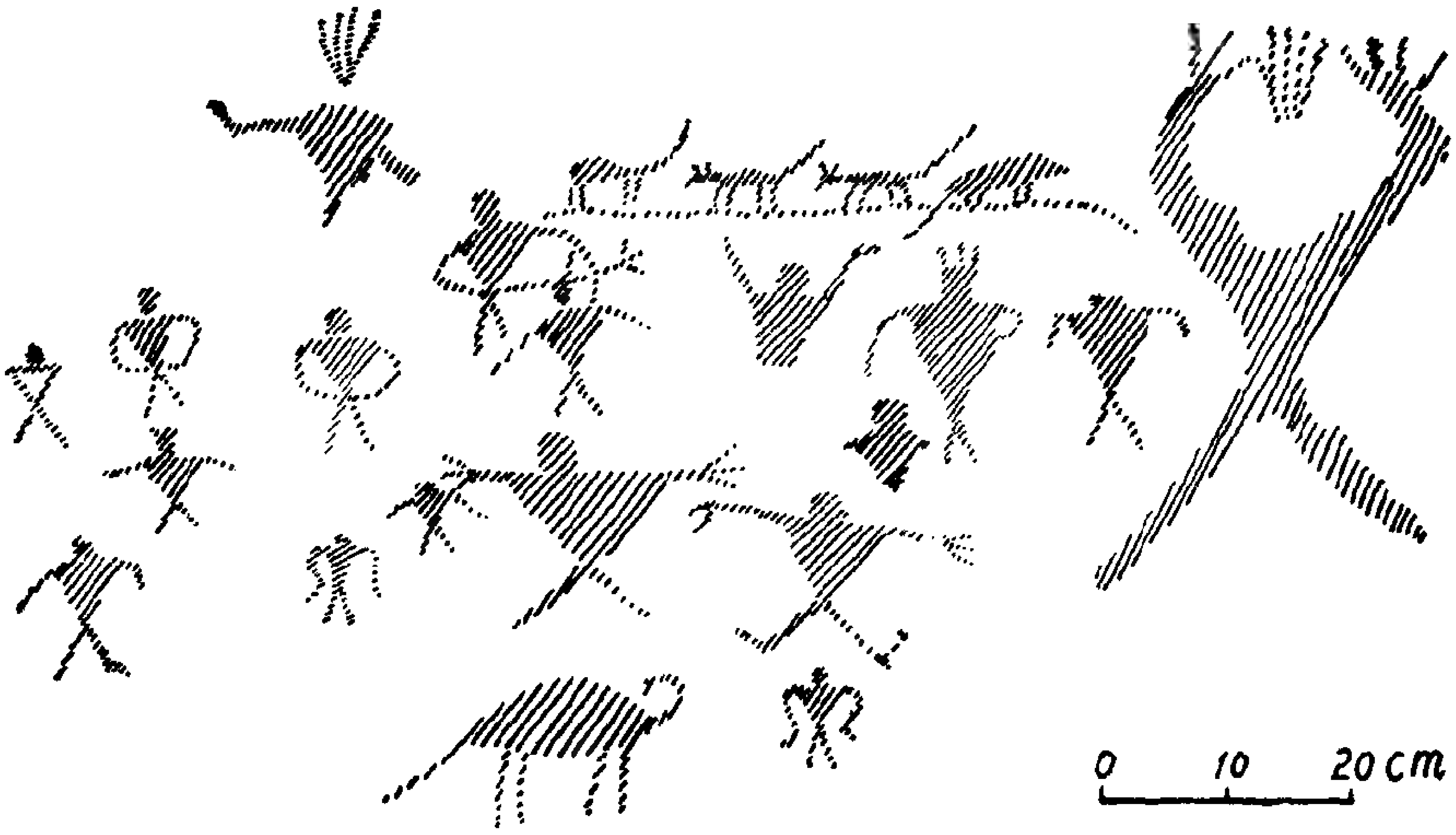
上述图形之下，还有许多杂乱线条，似为画动物而未成者，与上述图形疑非一次所绘。

再下有图形甚多，以一巨型人物最为突出，双臂高举，手指张开，头上画许多竖线，似表示某种头饰，两腿分立。其左有一代表地面之横线，上见四兽，前三者短耳长



图一二　第一地点4区（上）

尾，不知何兽，最后一只似为象。四兽之下一人持弩，作射兽状，弩前之箭头作三叉状。其左又有一人装束同上述巨人，惟一手似持短兵器，双腿不可见。以下尚可见十五人：一人之头与上持弩者重叠，显然非一次所绘，两人双臂平伸，末端画出手指形，两腿岔开；两人双臂下垂，手向外摆动，作一种舞蹈之状；两人双手叉腰而立；一人高举双臂，腿部已不见；一人头部画有三根竖线条，以代表某种头饰；一人身部未涂色；余者皆双臂张开或平举而立。其下还有一象（图一三）。



图一三　第一地点4区（下）

5 区

在4区之右约2米，范围约3.0×3.5米，下距地面约1米。4区5区之间原有图形，已

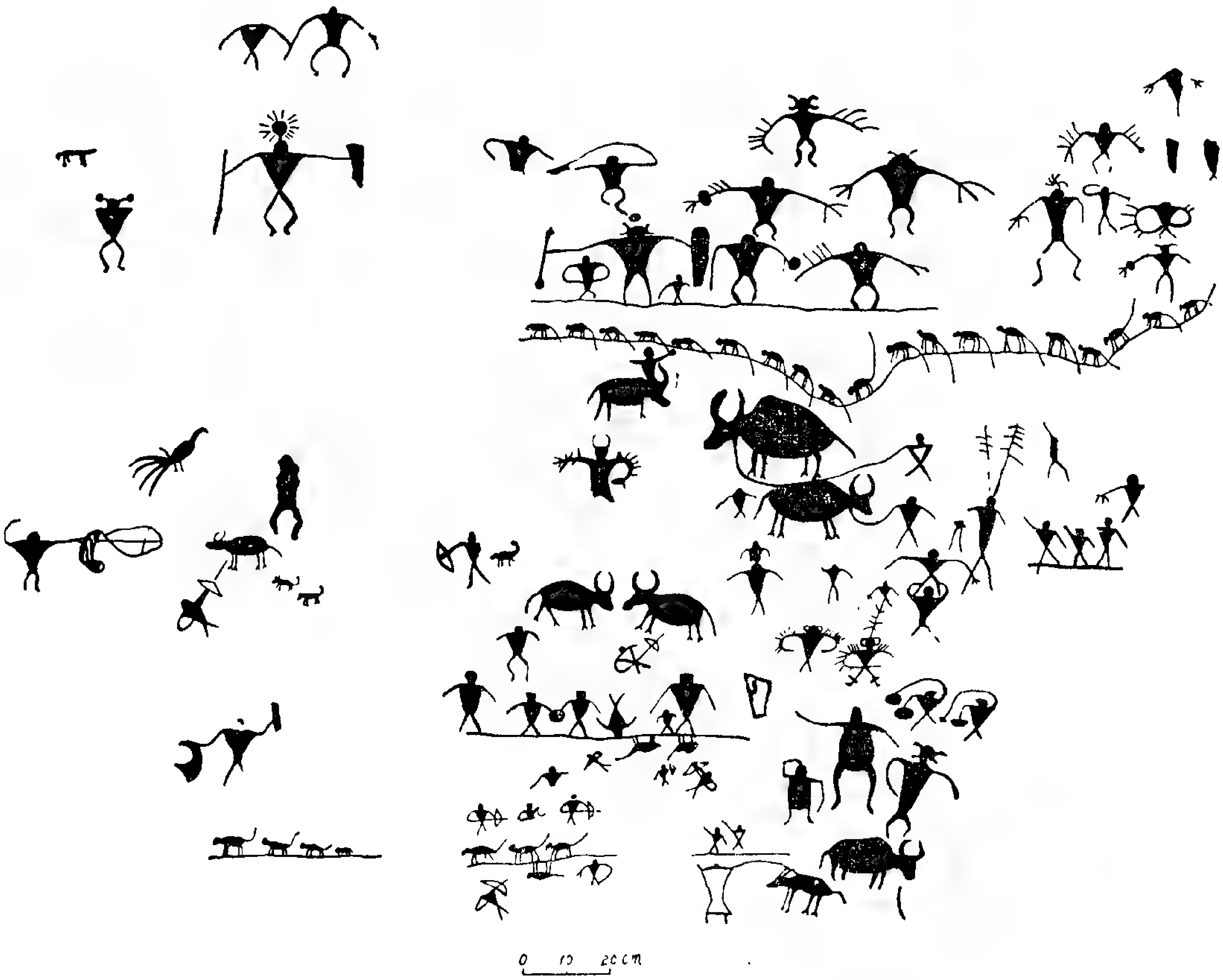
遭水冲坏，惟高5米处可见一人，双臂平伸。

此区之画内容极为丰富，是沧源崖画中的精品。保存情况不如2区，但较他区为佳。

最上端图形稀少且模糊，又因距地面太高，未作记录。

从上距地面约4米处开始，首见一群人形。中心部分有十人，五人立于一道表示地面的横线之上，内一人头两旁画有弯形线条，似代表耳或某种耳饰，一手持盾，一手持两端较粗之长武器；其两腋下各有一人，左一人双手叉腰，其右一人，一臂下垂，另一手边有一圆形物；再右一人，双臂张开，臂上画短线条，似代表某种装束。在此五人之上又有五人：两人相对似共持一物，其中一人反手向上，足下连一圆点，此圆点适位于上述持盾者头上；三人均作双臂平伸状（两人头旁画成弯形），手指甚长，臂上或绘短线条，其中一人手臂末端连一下有三叉形之圆形点，不知代表手掌和手指，抑代表某种物件。以此十人为中心，往左约30厘米处见四人一兽：一人头有圆形物，外观光芒，一手持长武器，一手持盾牌；其上两人，一人之头已不见；一人有双圆点形头饰；兽身部绘成一长条，种属不明。此兽之粗率画法与周围图形之画法风格迥异，似非一次所绘。在中心部分之右见六人：最上一人双臂伸开，末端绘出手指形，下肢已残缺；左下一人双臂张开，臂上画短线条；再下四人，一人头顶有圆形物，作旋转之状，双臂张开，一手画出指形；一人手臂反卷；一人双手叉腰，臂上画短线条。一人头有双翅形饰，一手末端画带三叉形之圆点。六人之右见两个粗线条，似原为人体或盾牌，已模糊。以上人群动作基本一致，似原为一个反映某种活动（宗教性舞蹈？）之画面，其意义今已无从知晓。紧接在上述人群之下，有一代表山路之曲线，上见猴十九只作由右向左行进状，其尾甚长，凡行于平地或上爬者尾下垂，凡下坡者尾上翘。据当地猎人云，猴群爬山的实际情况正是如此。由猴群而下，便是此区最密集部分，值得详细介绍。首先映入眼帘者为五牛，图形较大，笔划粗壮。牛角扁而长，当为水牛，形象逼真，偶蹄亦画出。一牛身上骑一人，作张手状，角已残其一；两牛相背而立，颈各系绳，由人牵引。上一牵牛人身部未涂色，下者牛后还有一人；两牛相向而立，作角斗状，腹下各有一人，右者身部未涂色，持弩对牛欲射。五牛之中有一人，头有双角形饰，臂画有短线条，下肢已不见。五牛之右下有十人，分五组。叠立者两组：一组下者双手反卷护定上者之腰，一组上者身体与下者头部相连（表示骑于肩上？）。顶竿者两组：下者头两边画出圆圈，似代为某种耳饰，双手叉腰，双臂上画短线条，形如鸟翼（以下简称“鸟形人”），双足岔开作用力状，其中之一腿上还画一短线，头上有一长竿，旁画短线，上站一人，惟左边一组头顶之竿已残脱。另一组两人，双手各持一圆球形物（其中之一略残缺），均作一手反卷过头挥舞之状。以上十人连成一片，很明显为一有连贯意义之画面，反映某种表演活动。往右还有

两人，一人上部已模糊，一人头有两根长竿（羽毛？）。再右见一排三人，下有代表地面之横线。三人之上见一人，一臂已模糊，一臂画手指形。五牛之下有一代表地面之线条，上有五人，两人共持一圆点形物，一人倒绘，头向下与线条相连，两人一大一小，小人在大人之腋下。其右有一略呈倒梯形之符号，中有一点。线条之下倒绘两象，长鼻前伸，足连于横线。象下图形多模糊，可辨者七人，有六人持弩，其中一人之弩正对准倒绘之象，另一未持弩者下肢已不见。再下又有一代表地面之横线，已残缺成三段，其上尚可见七豹，均作由右向左行进状。豹后有两人，均作一臂高扬状，似为追赶豹群者。横线之下又见倒绘之豹一只，附近有两人，其中一人正持弩向豹，此人之头部已

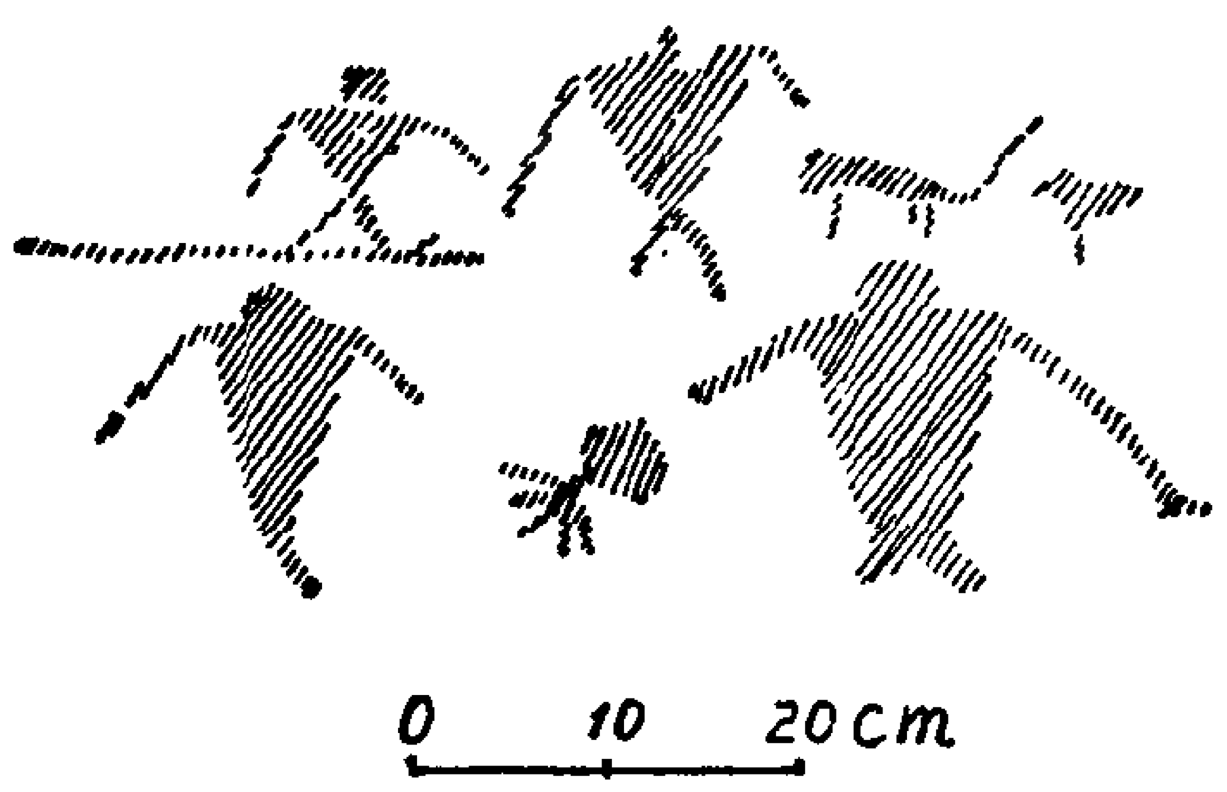


图一四　第一地点5区

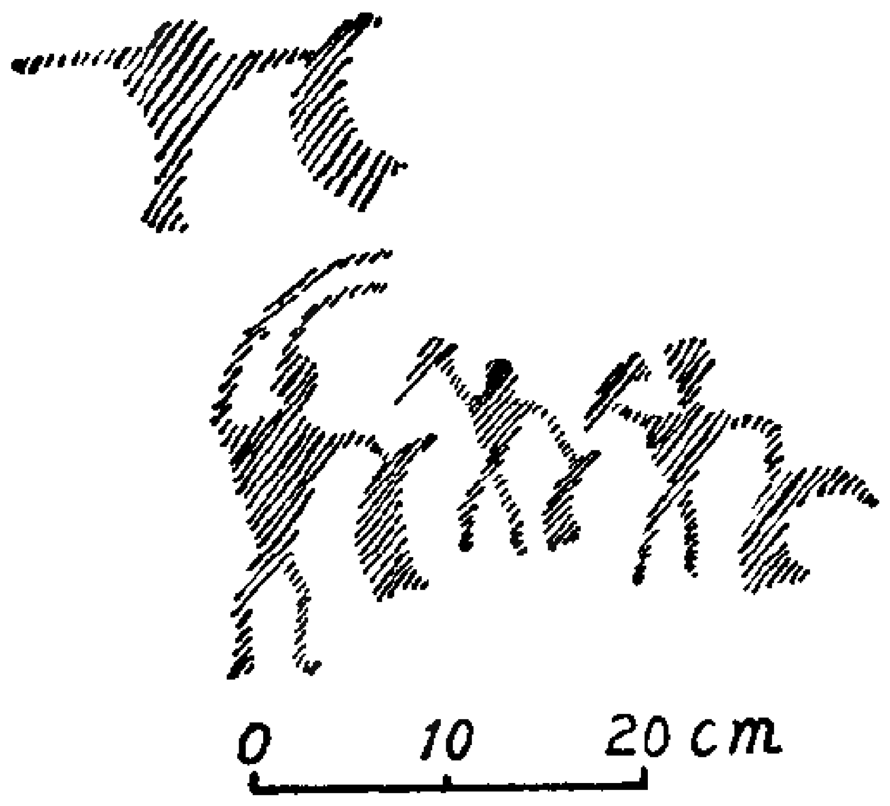
不见。以上象群、豹群及持弩人群，图形大小一致，很可能组成一个或两个表现狩猎活动之画面。上述画面之右有两人，腹甚大，一臂张开，一臂上举或反卷，似作舞蹈之态。再右一人，耳画成双弯形，一手叉腰。其下两牛，相背而立，一牛颈下有一绳，已残

断；一牛之旁有一个只画轮廓之人形，身部未涂色，一臂甚长，正伸向牛背。上述画面之左又有一组图形，以一牛为中心，下有一人侧身持弩对牛颈欲射，左有一人，一手反卷一手持椭圆形之网状物，网套之下尚连有一捆绳索。牛之右有一鸟，长尾细颈，状极生动。牛后原来图形多毁坏，尚可见一人持弩，后随一动物，前有二动物，当为狗类。牛之左上方有一人形，笔划较粗，头已不见。以上似为表现套牛猎鸟活动之画面（图一四，彩版二、三）。

以上为5区主要部分。在此主要部分之左下方尚有图形，多模糊，尚可见四人 其中一人手臂末端连有带三叉形之圆点，头上有两动物图形（图一五）。

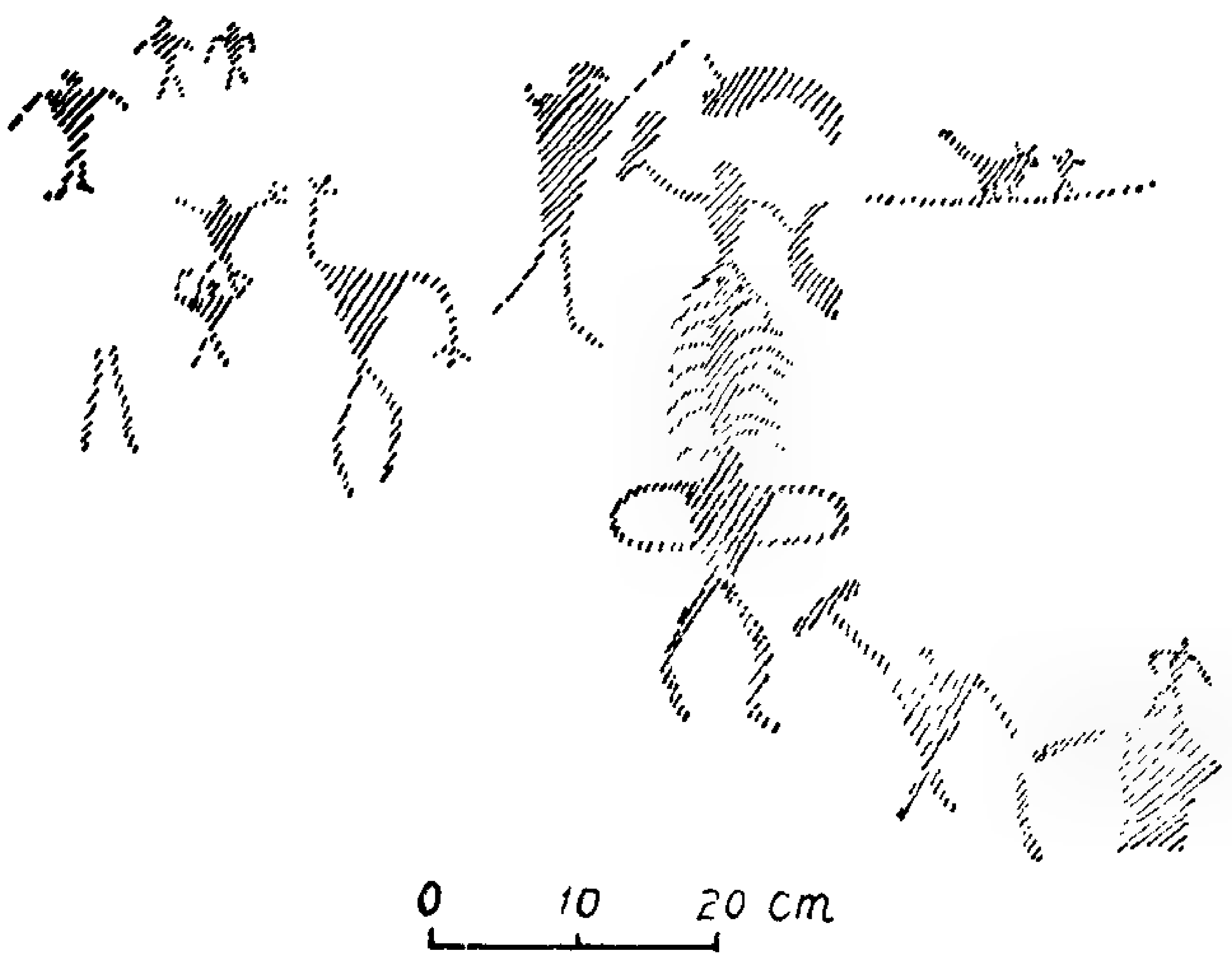


图一五　第一地点5区（左下）



图一六　第一地点5区（中下）

在主要部分之下，原有图形甚多，现余一片红色。惟可见手持牛角者四人，其中一人头有长线，代表某种饰物（图一六）。其右依稀可辨有叠立者，有手持牛角一手持短兵器者，有头顶树杈状物者。有一代表地面之线条，上立一兽一小人。还有一动物形（？），适位于手持牛角者之头上（图一七）。

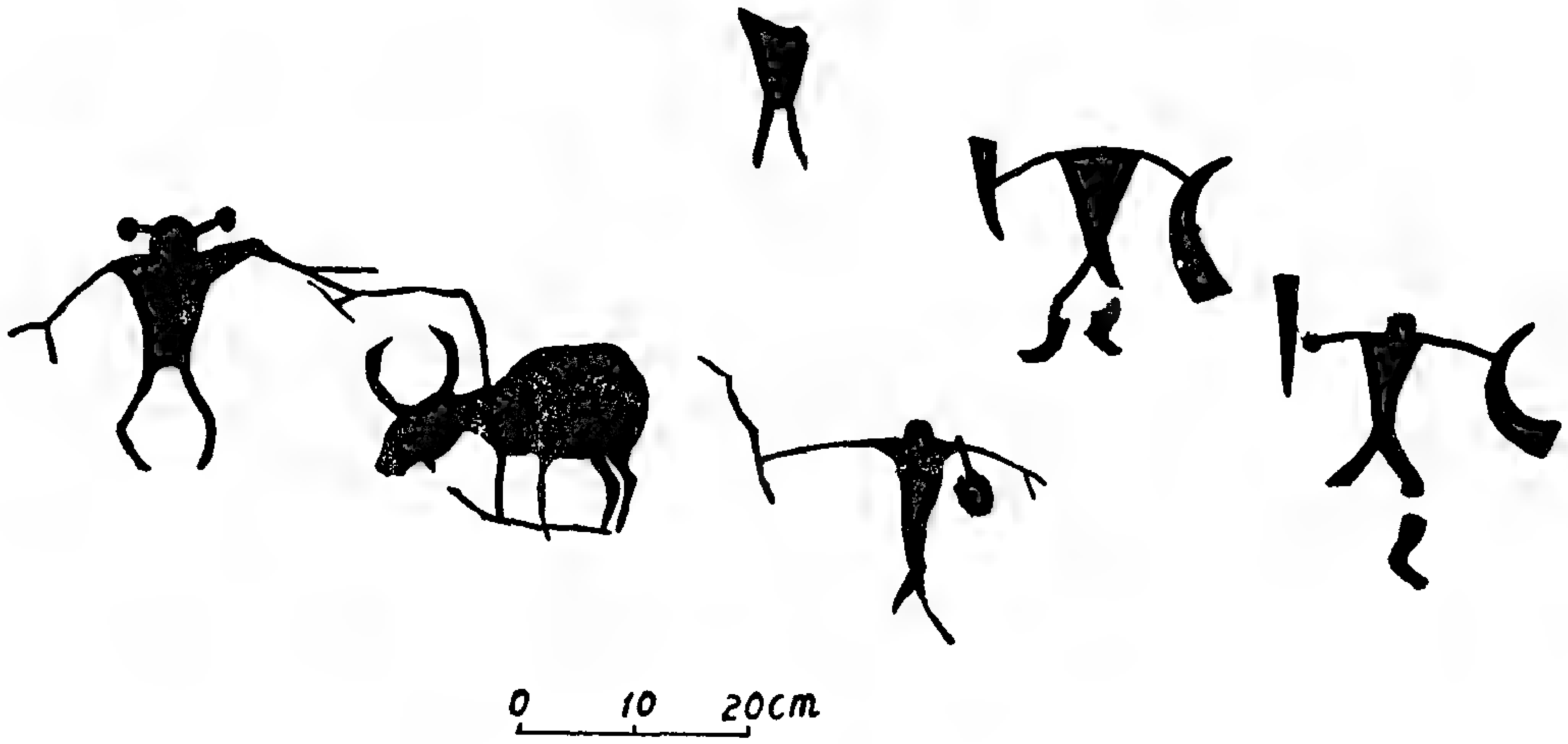


图一七　第一地点5区（右下）

6 区

在5区之右4.9米，范围约1.8×3.1米，下端距地面1.3米。图形主要集中于两个部分。

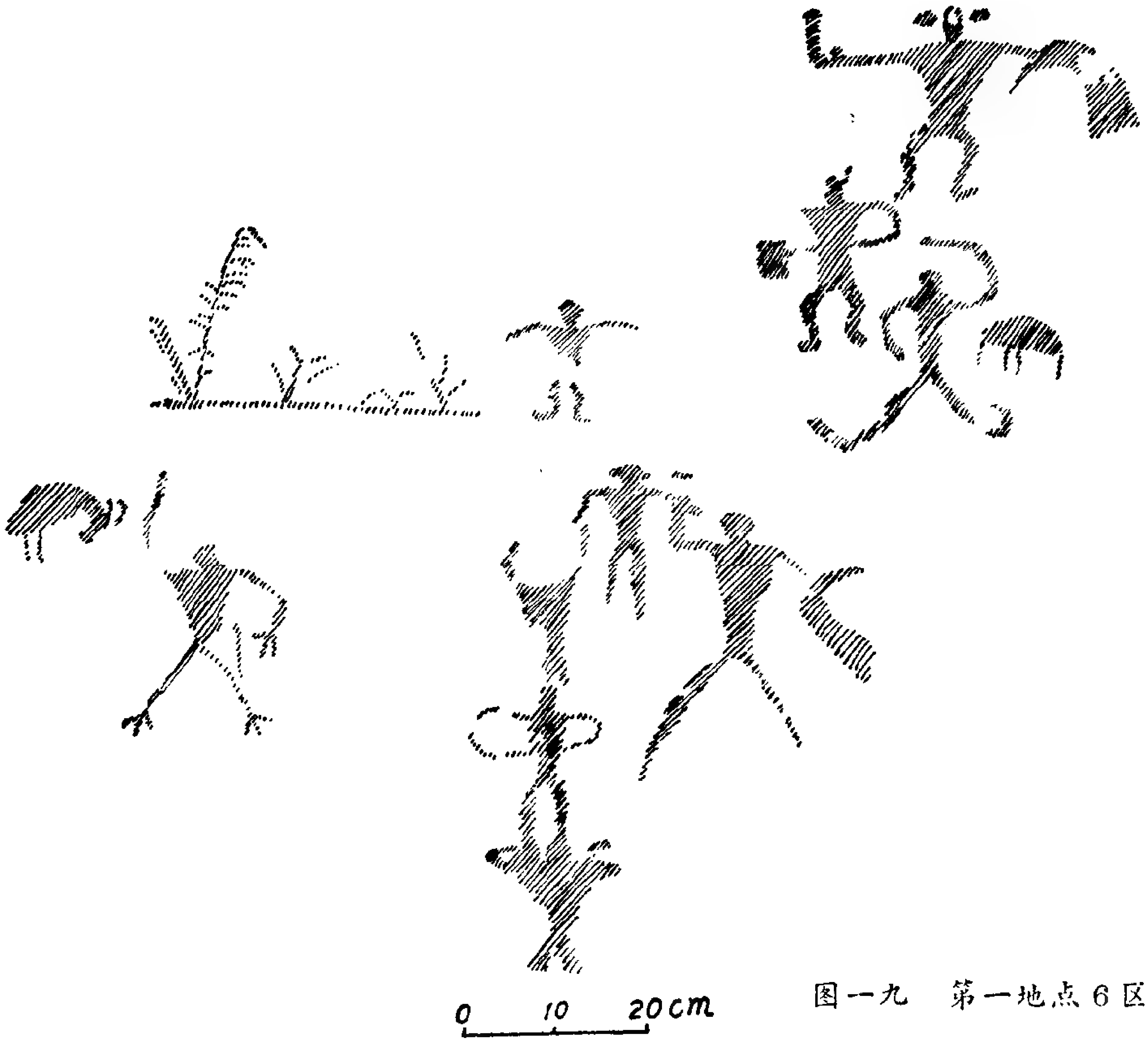
上一部分左起有一人一牛，人有圆点形头饰，双臂张开，一手画出手指形，执一绳索（鞭？），正连于牛之颈上，牛颈下还有绳。牛后有一人，双臂平伸，一手执鞭，对牛作赶打状，肩部负一物，极似今云南少数民族之背包。这组图形之上见一人，上部已残缺。右有两人，均作一手持楔形短兵器，一手持牛角之状，一人之头部不见，另一人一腿残缺（图一八）。



图一八　第一地点6区（上）

下一部分左起有一代表地面之线条，上有类似树或农作物之图形，旁有一人，作双臂平举状。往右见三人：一人有双圆点形头饰，一手持牛角，一手持短兵器；一人手持铲形物，另一手已残；一人一手反卷于头顶，一足前伸，膝盖凸起之处亦如实绘出，表现出一种孔武有力之态。此人之旁有一兽，头已残缺，种属不明。上述植物图形之下有一人，一臂上举，另一手画出指形，执短兵器。其前有一动物，头有双角，当为麂子，前肢已残缺。此麂子在人前作低头之状，据当地佤族猎人说，麂子被人追急即作此态。往右两人作叠立之状，在上者双手叉腰立在下者之肩头；下者一手反卷护定上者之一足，肱肌突张，另一手及双足均模糊。其上还见一人，已模糊，不知是否表示叠立者之上还立有一人。再右两人，一人头有双翅形饰；一人手持牛角，一臂高抬，与上一人之手臂笔划重叠（图一九）。

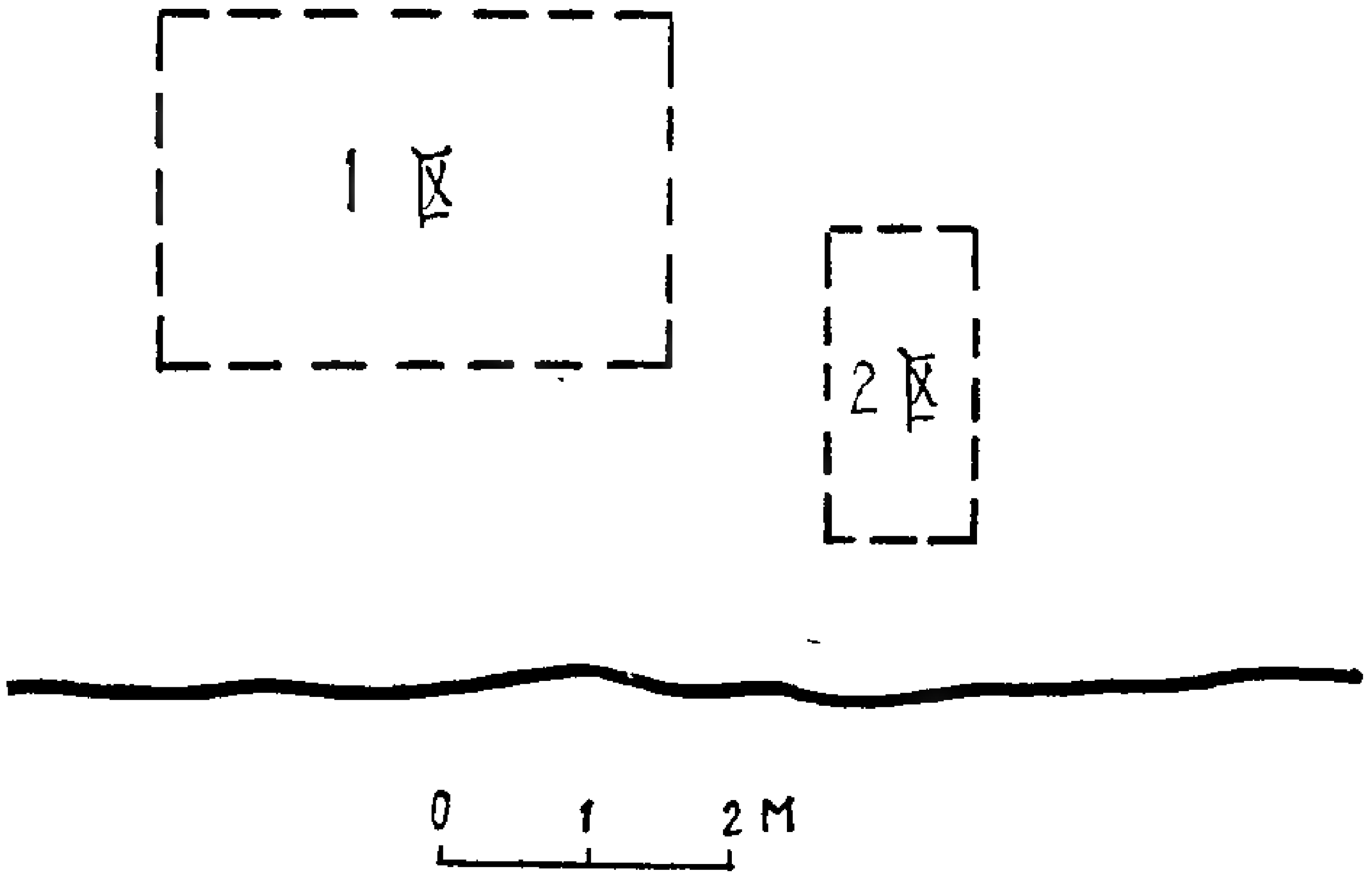
两部分之间复有零星图形，可辨者有手持牛角之人形，有动物等。



图一九　第一地点6区（下）

二　第二地点

地名“滚壤开”（“开”是一种植物，意为盛产这种植物之崖），位于丁来大寨通往曼坎之路旁，从丁来前往约20分钟路程。山崖东西走向，崖面向南。



图二〇　第二地点各区分布图

有画崖壁长约25米，崖前平地宽4—5米。原有图形甚多，现多因石灰浆所污损。仅中间部分崖面内凹，上又有突石遮盖，保存较好，可分两区（图二〇）。

1 区

范围约3.6×2.5米，下端距地面2.2米。中间崖面有石灰浆渗出，使全区分隔为二，但仍可看出中心部分原为一幅内容丰富的宏大画面，即人们现已熟知之村落图。

有一椭圆形线条表示村落界限，右端已被石灰浆所损坏，其内部亦多模糊。现存房屋图形十六座（其中亦多残缺），均为干栏式，上部绘成半圆形或三角形，代表房身，下部绘一些直线，代表桩柱。在四周之房屋桩柱均与椭圆形线条相连，因此在上方房屋只能倒绘或侧绘。有两座房屋在中心，较周围房屋稍大，右边一座桩柱外又有斜线一条，似表示楼梯。值得注意的是村落左边房屋（包括中心房屋在左者）共七座，房身部位均未涂色，村落右边房屋（包括中心房屋在右者）共九座，均涂色，其中是否寓有什么特殊含意，殊不可知。村落中心尚可见人物图形四个：上有一人倒绘（或与上面房屋倒绘意义相同，即表示人在上方）；两座中心房屋旁各有一人，持长棒，下连一物[1]。值得注意的是左者此物头部亦仅绘轮廓而未涂色。左边中心房屋之下还见一人。周围原还有图形，因崖面污损而难辨。

村落之左有两道代表道路之线条。第一道线条上，现见有九人较明显。左起第一人持弩向右；第二人至第八人均肩荷长兵器，第五人头部及下肢残缺；其中第七人所荷者似为斧钺之类（？），其刃露出于肩；第九人较小，徒手。九人之左线条断断续续，依稀可见两人，一人似持牛角。第一条道路与第二条道路之间见五人，较小，徒手。第二条道路可见九人：左起第一人似手牵一动物，已残缺；第二人第三人均徒手；第二人头部残缺；第四人前有一动物，肥肚拱嘴，显然是猪的形象；猪前似原有一人，上部已残，惟余双腿，其前又有一动物，上部残缺；第五人徒手；第六人手持短棍，前有一动物（牛？）；第七人手持短棍，正赶一猪，较上述之猪更肥；第八人第九人均徒手，第九人头残缺。此条道路断断续续通向左方，较远处依稀还有一人。上述两条道路上人畜多面右，即作向村落行进之状。村落之右，因灰浆污损，图形模糊，可辨出原有道路，往右一直通到相距60厘米之外。道路共四条：第一条道路上左起一动物，前端残脱，后一人持棒赶之；第二人头部剥蚀；第三人徒手，第四人头部剥蚀。第一条道路之下见徒手者四人，第三人身部残缺。第二条道路上左起第一人，后有一牛；第二人后亦随一牛（？），头部残缺；牛后还有四人，均徒手。第三条道路上尚余四人，均徒手而行。第四条道路断断续续通向左边村落，上见六人，徒手而行，一人身残，头部有一动物形，不

---

① 此图形很难辨认。我们一度释为舂米动作，然崖画中舂米图形已发现三组，均是两人对舂一臼，姑志此备考。

知是表示此人头顶掳掠之畜类而归，抑另有他意。此道路上还分出一条小路通往村落，上有一人，下有二人，其他图形均模糊。以上道路之人畜均面向左方，即向村落行进之状。

村落之上可见房屋一座，或表示田房之类。旁有两人，再上有道路一条，上面明显者有四人，均作扬臂向左行进状。其后又有若干人物。不知此条道路与右方四条道路原来是否相连。再上见表示地面之横线一条，上有动物三个，似为豹类。后有一人，挥臂作追赶状。再上原有画，均模糊。

村落之下左起见一人，身形较大，一臂微扬，头顶树杈状物。其左有五人，有叉腰者，有一臂反卷向上者，有一臂前伸者。往右有两排虚实方格相间之符号，意义不明。其下见人两排：第一排六人，左三人作一臂扬起状，右三人手臂相连足下有表示横线之道路；第二排五人，左起一人身形较大，双手绘出指形，双足分立，其一足更绘出脚趾及脚掌形（崖画中表现人脚形状者惟有此例）。在方格符号及两排人之间有一巨人，头有树杈状物明显是后来所绘，其双足覆盖第一排人物图形，股下有一竖线，直抵二排人物之地面。

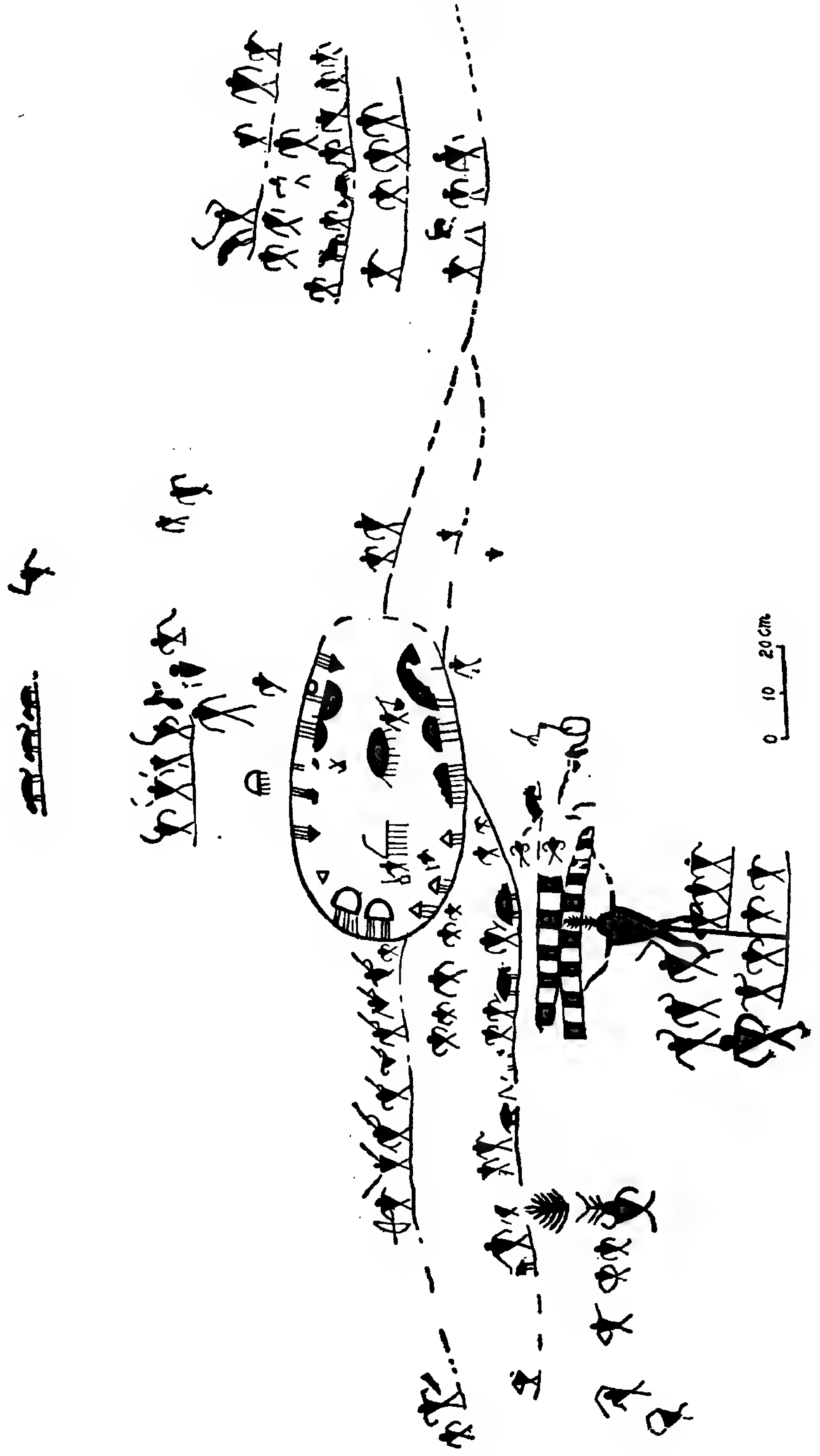
方格符号往右，紧接村落图之下见两人，侧绘。旁有一动物。其下又似有一动物形，其前有一套索，其上图形模糊，惟可见一手。此组图形中是否与狩猎有关，殊难肯定。侧绘两人或与上面村落有关（图二一，图版二）。

以上为中心部分。在其右下方，即右端四道路之下尚有画。现余一片红色，其上后又绘有三个图形，画法与一般迥异，风格粗率，笔道甚粗。一个似动物侧绘形；一个似为一种符号；第三个略似树形（？），上端残。此三个图形之右有一人，与一般人物图形画法同，双臂张开并绘出手指，略呈黑色。右上方又有一人，作双臂高举状。下方还可见三人形（图二二，图版二）。

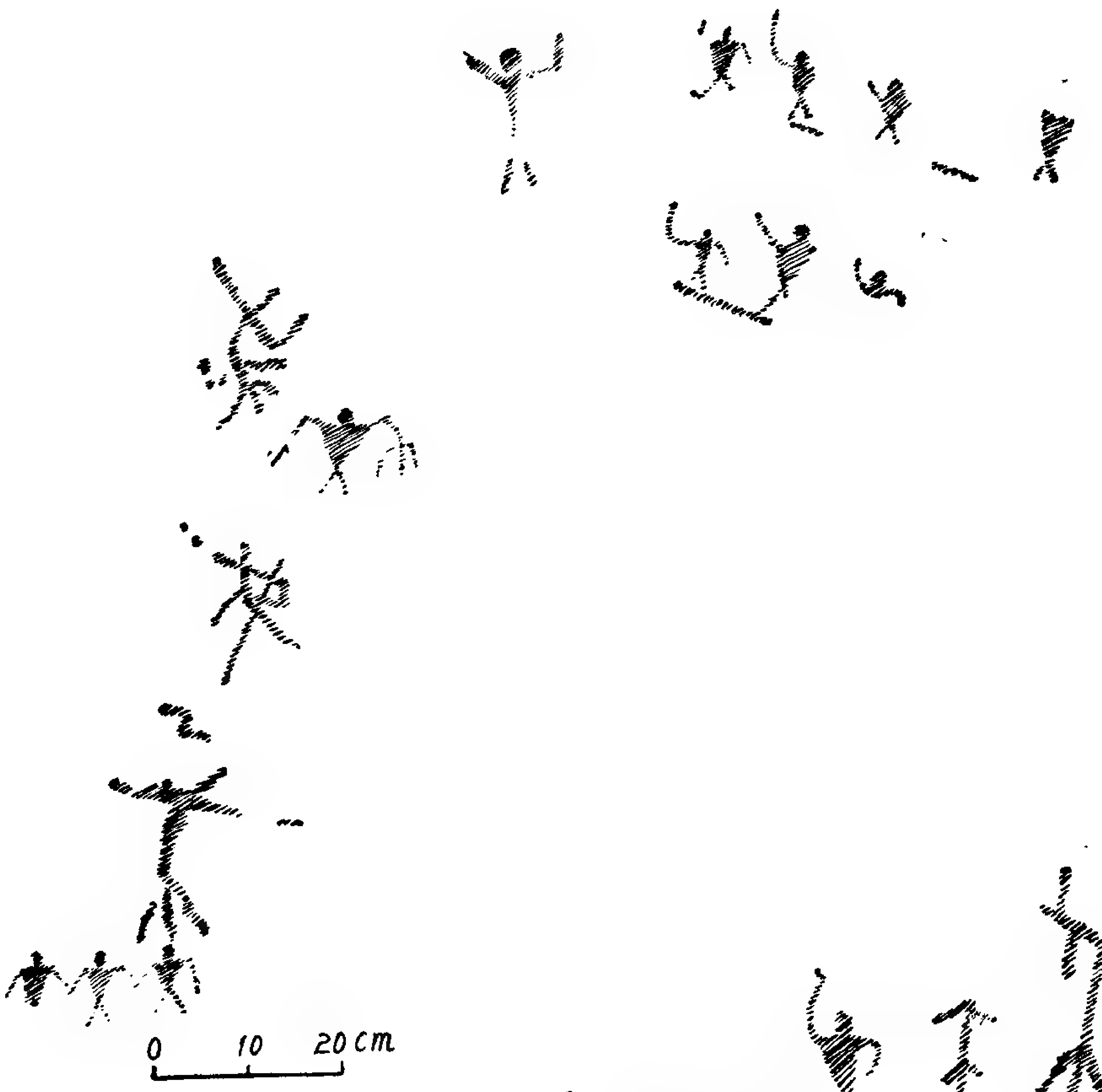
2 区

范围1.0×2.2米。位于1区之右约1米处，下距地面1.5米。1区2区之间高处原有画，今已毁损。在据地面1.5米高处，尚可见图形六个，四人二牛，因太高未作记录。

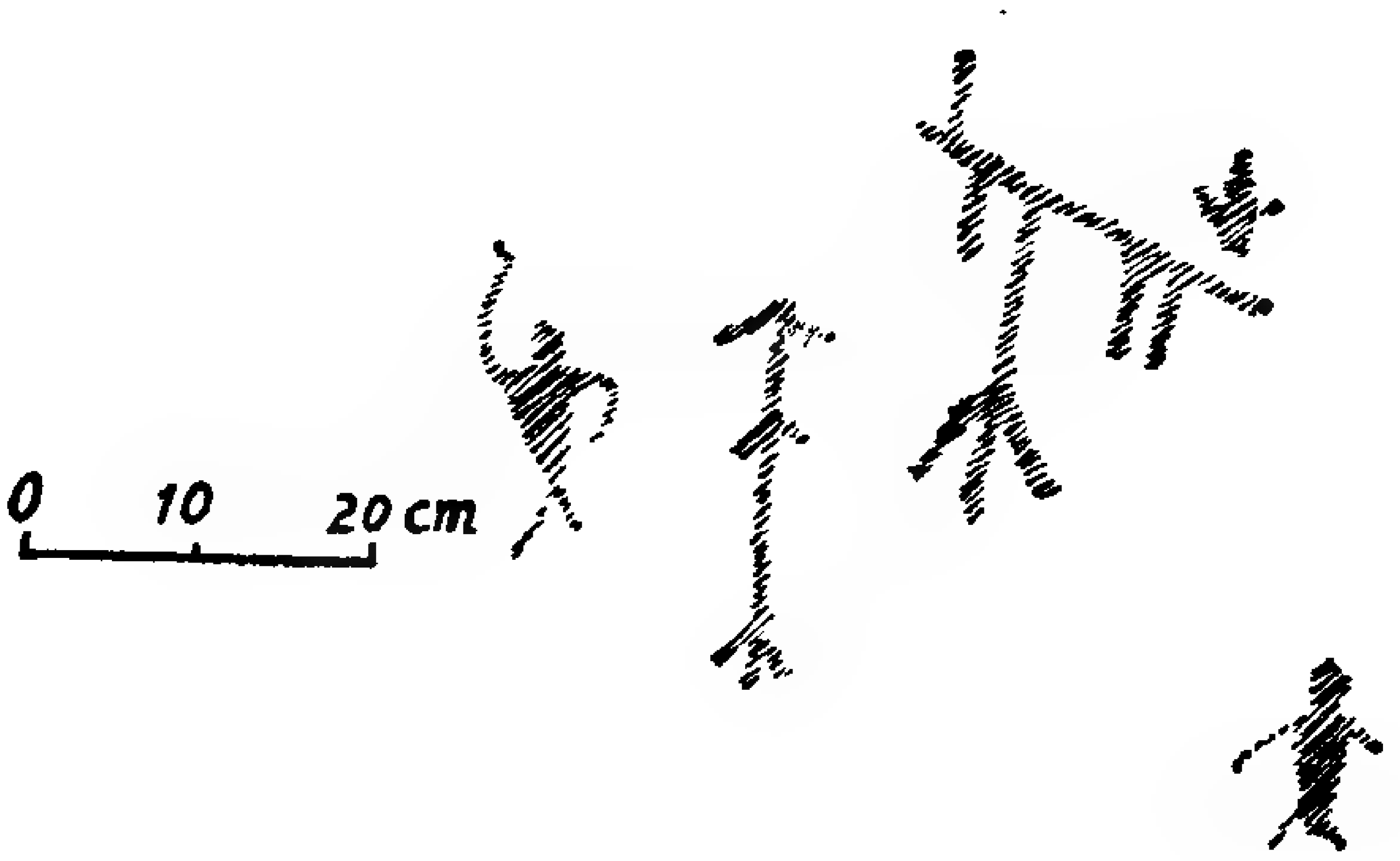
2区上端有人两排，下有表示道路之横线，均残缺，断断续续。第一排见四人，最后一人头残缺。第二排见三人，最后一人双腿残缺。两排七人均作一臂高扬向左行进状。由于相隔太远，不能肯定与1区村落图是否有关联。其下画多模糊，可见二人形，中央两个粗率风格之图形，似代表树（末端有杈状似为树根），余皆难辨识（图二三）。



图二一　第二地点1区



图二二　第二地点1区（右下）



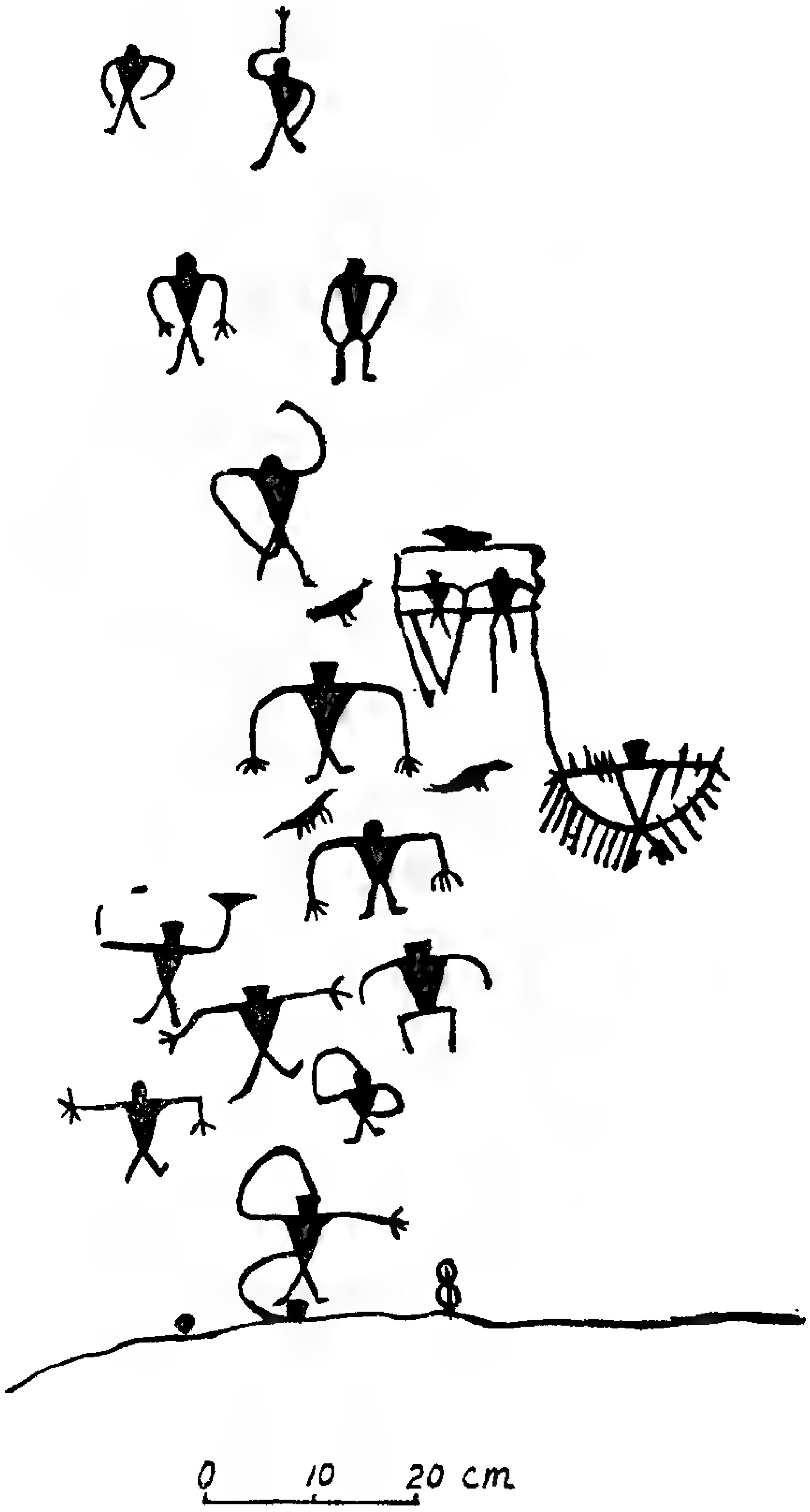
图二三　第二地点2区

三　第三地点

地名"滚壤榨"（"滚壤"意为山崖，"榨"意义不详），位于曼坎大寨南约一小时半路程。山崖大体上南北走向，崖面向西。崖前有平地，大约长8、宽3.5米。

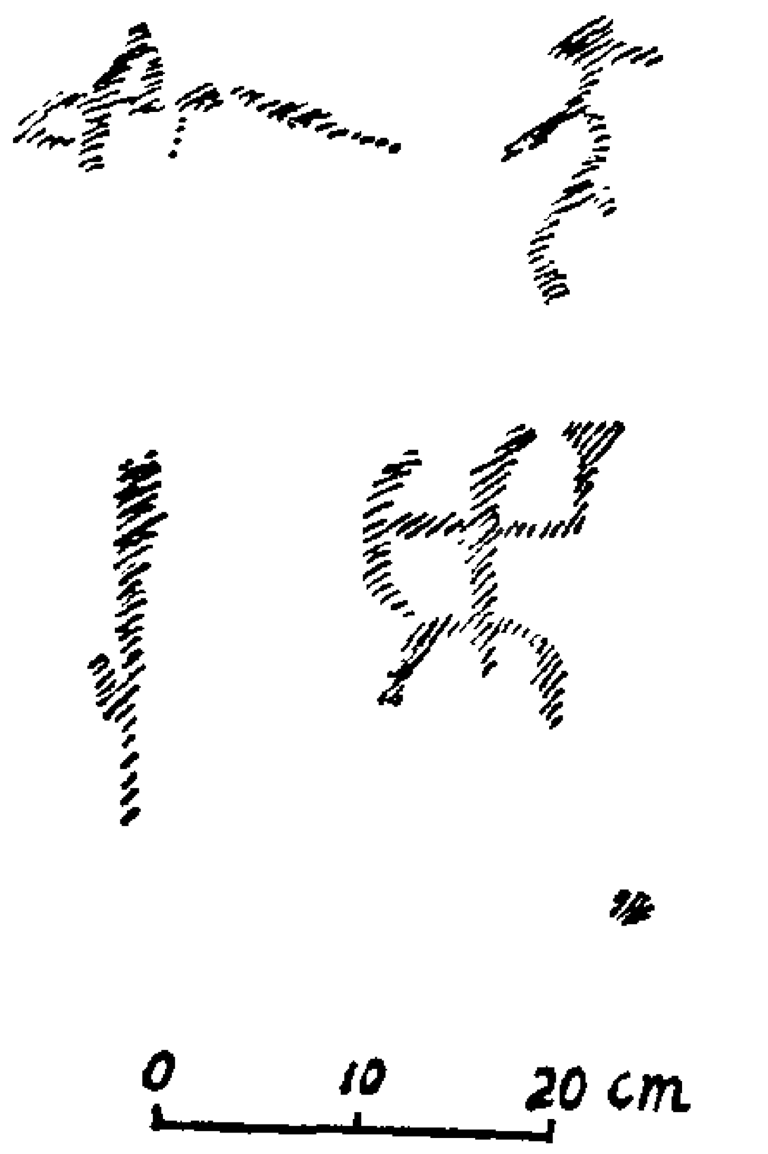
画主要集中在一块甚为平滑之崖面上，保存甚好，是图形最清晰的一个点。有画范围约0.7×1.2米，下距地面约3.2米，崖画下端紧接一块钟乳石。据第一次调查时所见，钟乳石与崖壁之间有隙缝，似由下而上长成，并非由崖壁向外长出。

最上端两人，一人双臂下垂，一人反手向上，指爪向天。下有两人，亦作双臂下垂之状，一人绘出手指，一人未绘。再下一人，稍大，一手反卷至头顶。其右下方有一组图形，一个可能代表某种建筑物的方框，上有一鸟，内有两人，左者腿下有一三角形，并有横线与右者相连，不明何意。其左又有一鸟。在此组图形之左下方有一人，双臂甚长，下垂至足，末端画出手指形。再下有两鸟。两鸟之下一人，与上一人形象全同。两鸟之右有一"鸟形人"，头略呈三角形，双臂线条较长，更似羽翼状，或表示背插羽毛或着羽毛之衣。两鸟之左下方有一人，一手持一盘状物，另一手反卷向上；下有一人，双臂平举，手指毕现，一手反转，适与持"盘"者之一足相连，不知是否可以解释为持"盘"者立于此人手掌之上。此人之右有一人，腿部画成方形，似表示一种蹲踞姿态。再下二人，一人一手反卷至头，一手叉腰；一人一手折向下方。此两人之下有一人，一臂反卷至头，一臂平伸，绘出手指形。下有一人亦作一臂反卷至头之状，惟下半部为钟乳石所掩，亦可能因钟乳石阻碍而未绘[1]。左有一圆点，似人头(？)，下面亦紧接钟乳石。右为符号一个，作两圆圈相接中贯一线状（图二四，彩版四，1）。



图二四　第三地点

① 我们本来亦认为，通过对钟乳石的分析可解决崖画年代问题。现在看来，殊为不妥。第一，尚无可靠方法可测定钟乳石的年代。第二，无法肯定先有石，还是先有画。即使将来有什么方法测定钟乳石，仍无助于崖画年代的解决。



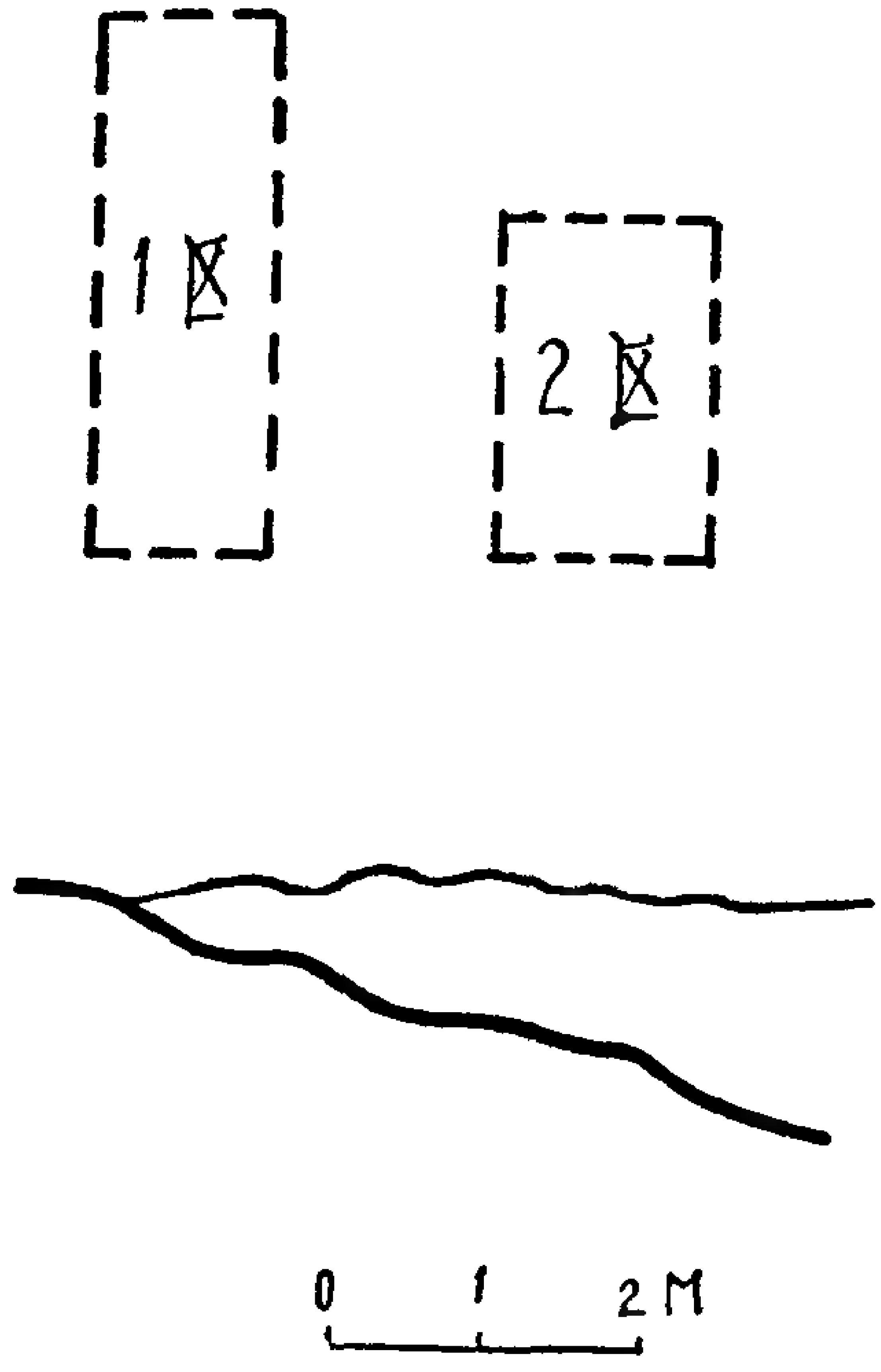
图二五　第三地点零散图形

主要部分之左，原有画，现只见一片红色。惟在距地面1.8米处，见粗率风格之图形四个：一个似人而举双手，一个似人侧身而立，一个似为某种武器（？），一个惟余竖线一道，均带有随意涂抹性质，与上述主要部分图形风格完全不同（图二五）。往左50厘米处还有一人形。

主要部分之右亦有零星图形，在距地面2.1米处可见一人形，余均模糊难辨。

四　第四地点

地名“滚不搭”，位于曼坎大寨西南约一小时路程。山崖基本上是东西走向，崖面向南。崖前有平地约12.6×6米。



图二六　第四地点各区分布图

原画损坏较多，现存较清晰图形集中于两片地区（图二六）：

1 区

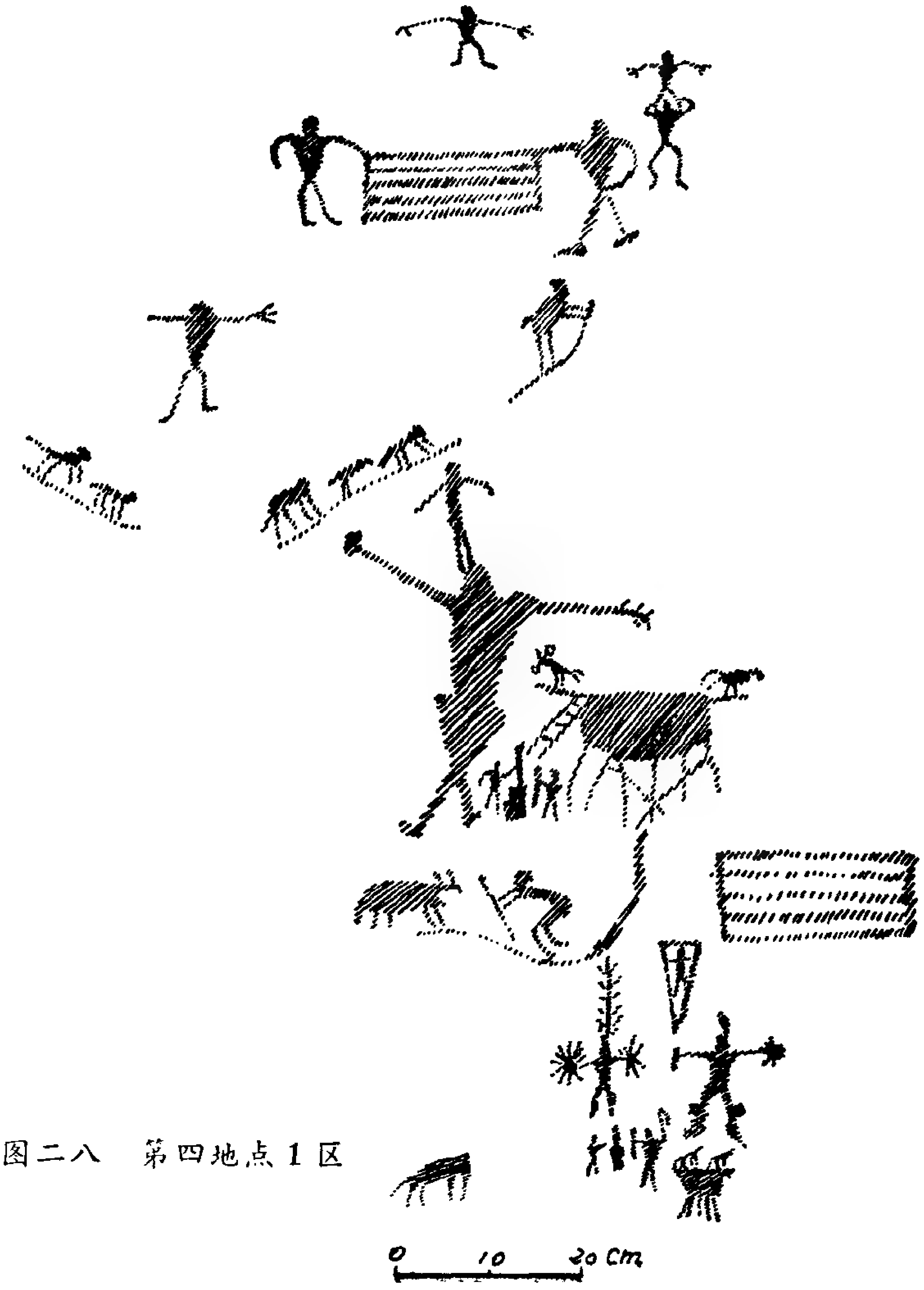
范围约为1.2×3.5米，下距地面约2.1米。

最高处见一动物，已残缺。下有一较大动物（牛？），头部不见，背上似有一人。右下有一人形，头及身部均仅绘轮廓。旁边还有图形，已模糊（图二七）。

此区主要部分从距地面3.8米处开始。首见一人，双臂平伸，手指毕现。下有两人，作侧身而立之状，共持一栅形物（在长方形框中，绘横线条三道）。右有两人，作叠立之状，下者双手向上反卷，护定上者之足，上者作双臂平伸之状。其下有一表示道路之曲线，上见猴群，现存者还有六只，均作向上攀登状，第三猴有残缺之处。此处之猴形象特点，已甚

短，与第一地点5区之猴尾甚长者不同。第五第六猴之上有一人形，双臂平伸，一手前指。此处原还有图形，已模糊。猴群之下有一粗大人形（或为两人相叠？）作双臂平伸之状，上者之头上又立有一小人，身微斜。此组人形之右下方紧接一座干栏式建筑，形状略同第二地点村落图中之房屋，惟房身上大下小，顶有两鸟形（彩版四，2）。房屋之左有一梯。在房屋之左下有两人舂米图形，门形略有残缺。房屋下端连接之线条，向左延伸成代表地面之横线。上有一动物（鹿？），头残缺，对面一人侧身微蹲作双手持棒之状。干栏式房屋及舂米者之右下方又见一栅形物，形制同上，惟不见有人持之，或右端原有人形，已被水冲坏。栅形物之左下有一三角形，内仿佛见一小人，不详何意。三角形之下有两人，大小相伴，左者双臂平伸，两手持有带光芒之物，头有一树叉状物。右者亦双臂平伸，一手略见发光之物，头上不见树叉状物，足下有足，不知是表示踩高跷的动作，抑代表一种腿部装饰，此两人之下又有干栏式建筑一座，房顶亦有双鸟饰，房身呈上大底小之状，似表示脊大于簷之干栏式建筑。此类建筑今天云南地区已

图二七　第四地点1区（上）

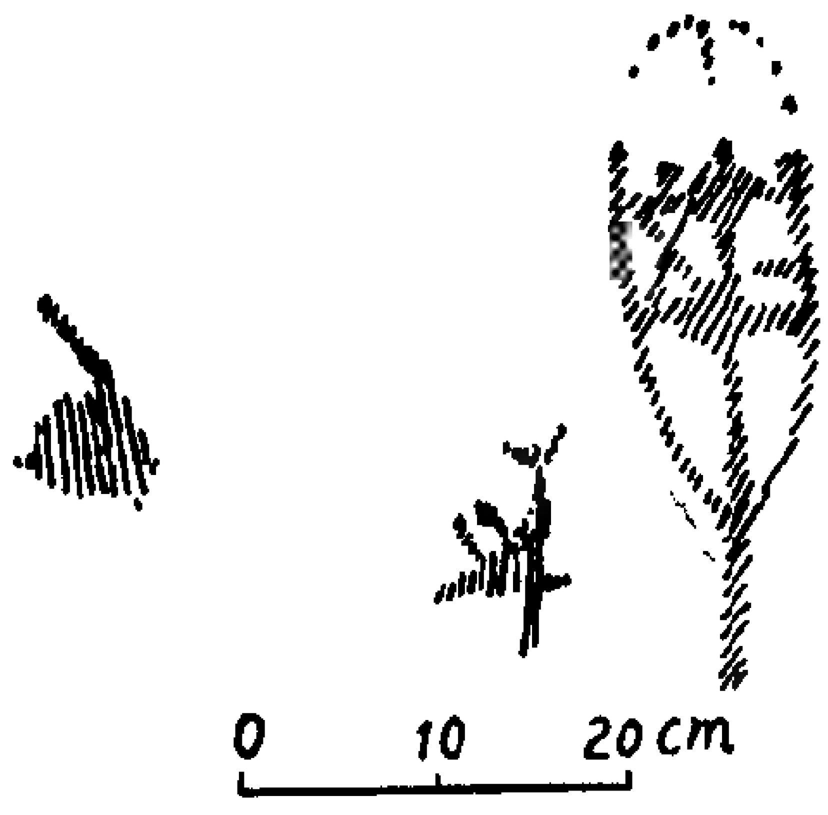


图二八　第四地点1区

不见，古代云南房屋多作这种形式（详后）。干栏式建筑之左下方也紧接一组舂米人形，情况与上一组略同。由此往左，有一动物，头部残缺，其种属不明（图二八）。

本区之猴群及其上人形，组成一个可能与表现捉猴活动有关之画面；两座干栏式房屋、舂米人像及其间一些图形，可能又是另一画面，惟其意义甚难解释。

2 区

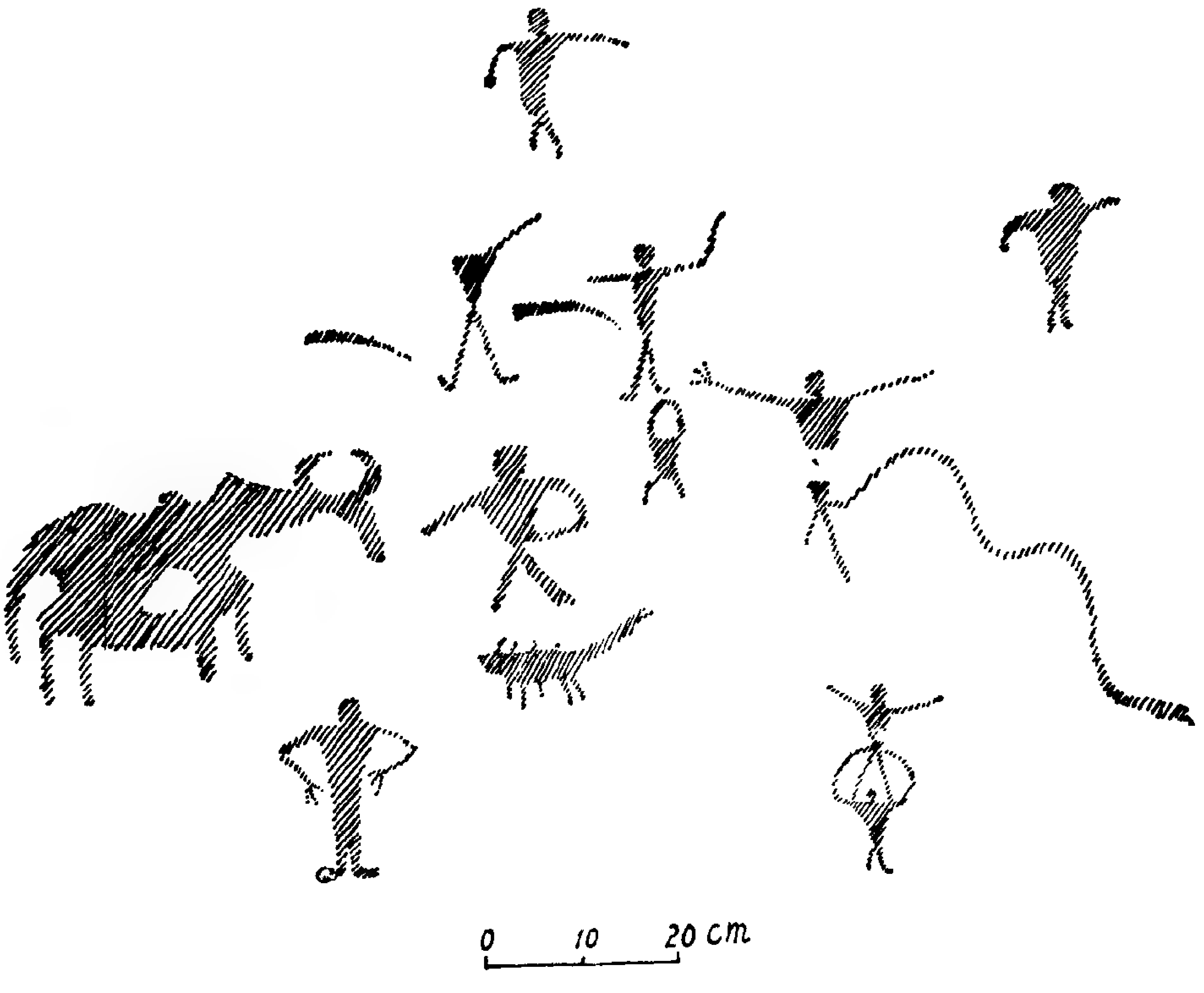


图二九　第四地点2区（上）

在1区之右约1.4米，范围1.4×2.2米，下距地面约2.1米。两区之间原有画，均损坏，现见宽约1米之红色一片。

上端偏右方有一树形（？），树上似有人，左亦有略似人之图形（图二九）。

下为此区主要部分。高处一人，一臂前伸，一臂下垂，往下有二人形（左者头残），均作一臂高扬之状，其前均有一牛角。右者之下有一图形，似人双手反卷向上而不见其头，不知代表何意。两人两牛角之右有一



图三〇　第四地点2区（下）

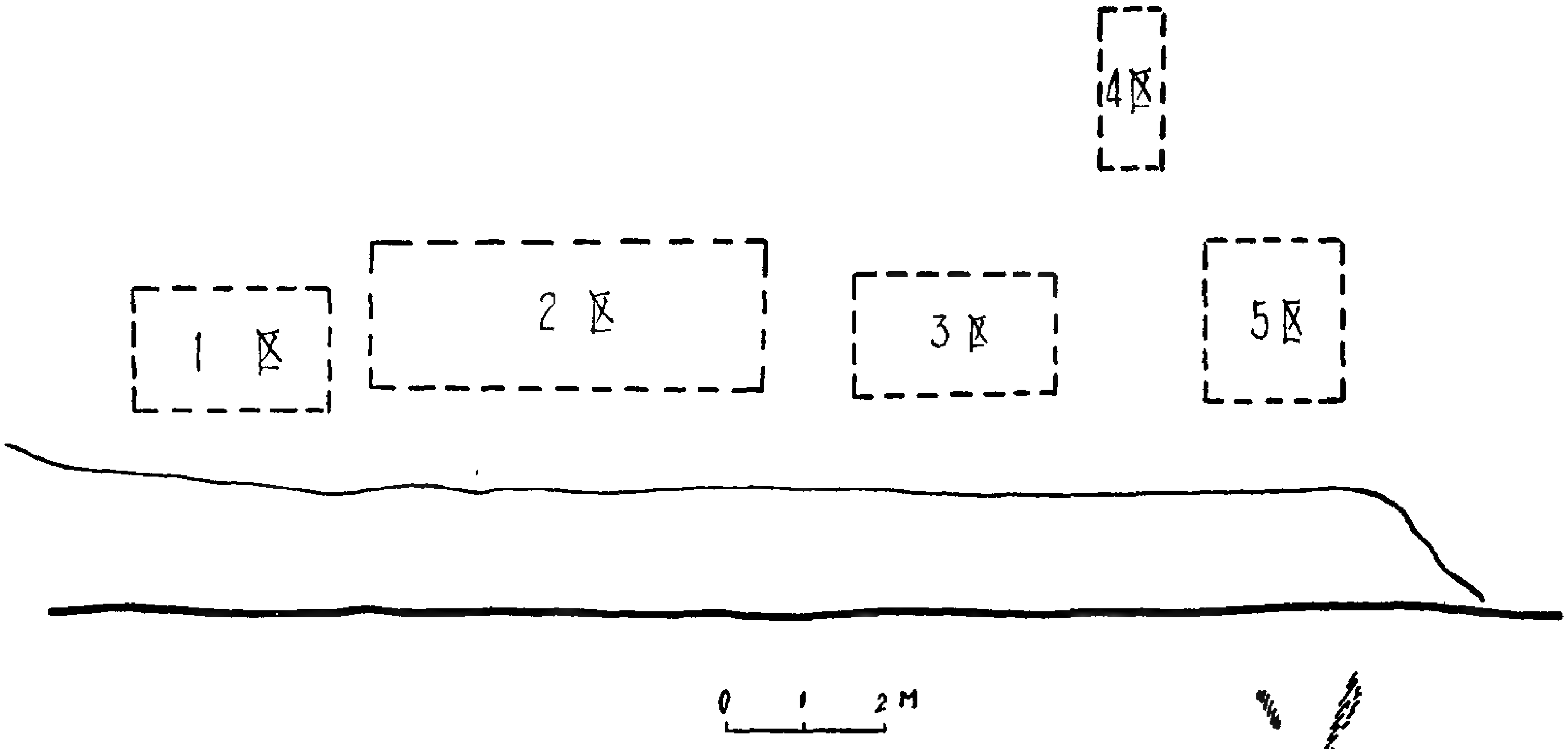
人，作双臂平伸状，下肢连一曲线，通往右方。曲线上见一人形，下见两人叠立，下者双手反卷护定上者之腰，上者双臂平伸。两人两牛角之左方有一大型牛像，颈部身部均有剥蚀，前有一人一手叉腰，一手前伸作牵拉或挑逗牛之状。人下一动物，不辨种属。兽下一人，作双手叉腰之状，画出手指（图三〇）。

由2区往右1米及2.2米处，各有一片红色，原应有画，已模糊。

五 第五地点

此地点名“壤少”，位于曼坎大寨之南约一小时半路程。山崖基本上南北方向，崖面向西。有画崖壁长约15米，崖前平地宽约6米。崖壁下有一道突起岩石，高约1.5米。

此点崖壁表面凹凸不平，崖内蕴藏赤铁矿，故崖面本身亦呈红色。图形甚为分散，颜色浓淡不一，决非一次所绘。有些用木炭画的黑色图形当是后人随意涂抹，可以不考虑在内。自左至右可分五个区（图三一）：



图三一 第五地点各区分布图

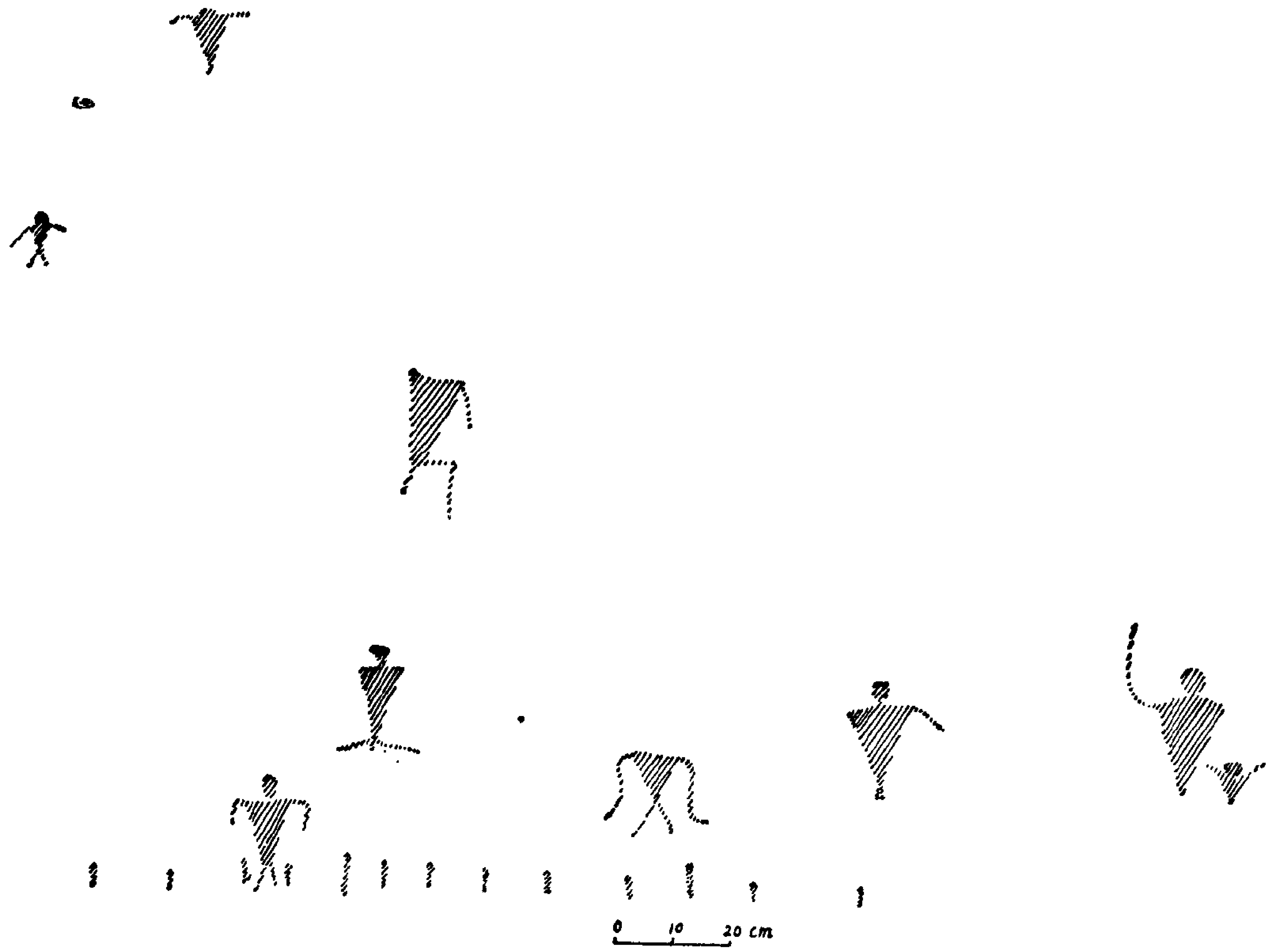
1 区

范围约为2.5×1.5米，下距地面约2.5米。

最左端有一人形，色淡红，头有形如兔耳之两道线条。下有一动物，从形象观之应该是马。此马与其上人形颜色有别，略呈紫色，人腿线条又与马身重叠，似先后所绘（图三二）。

图三二 第五地点1区（左）

往上见二人形，下见杂乱线条，彼此均无联系。右方见人形七个。高者一人，头残缺，颜色甚淡。下一人无臂，腿分开略成平行线，不知表示何意。左下一人双臂下垂。由此往右30厘米处又有一人，头残缺。另一人一臂及下肢均残。再右两人，一大一小，均不见下肢。值得注意是此组图形之下有短竖线条十三(?)条，长短不一，相距亦不等，似为临时计数之符号（图三三）。



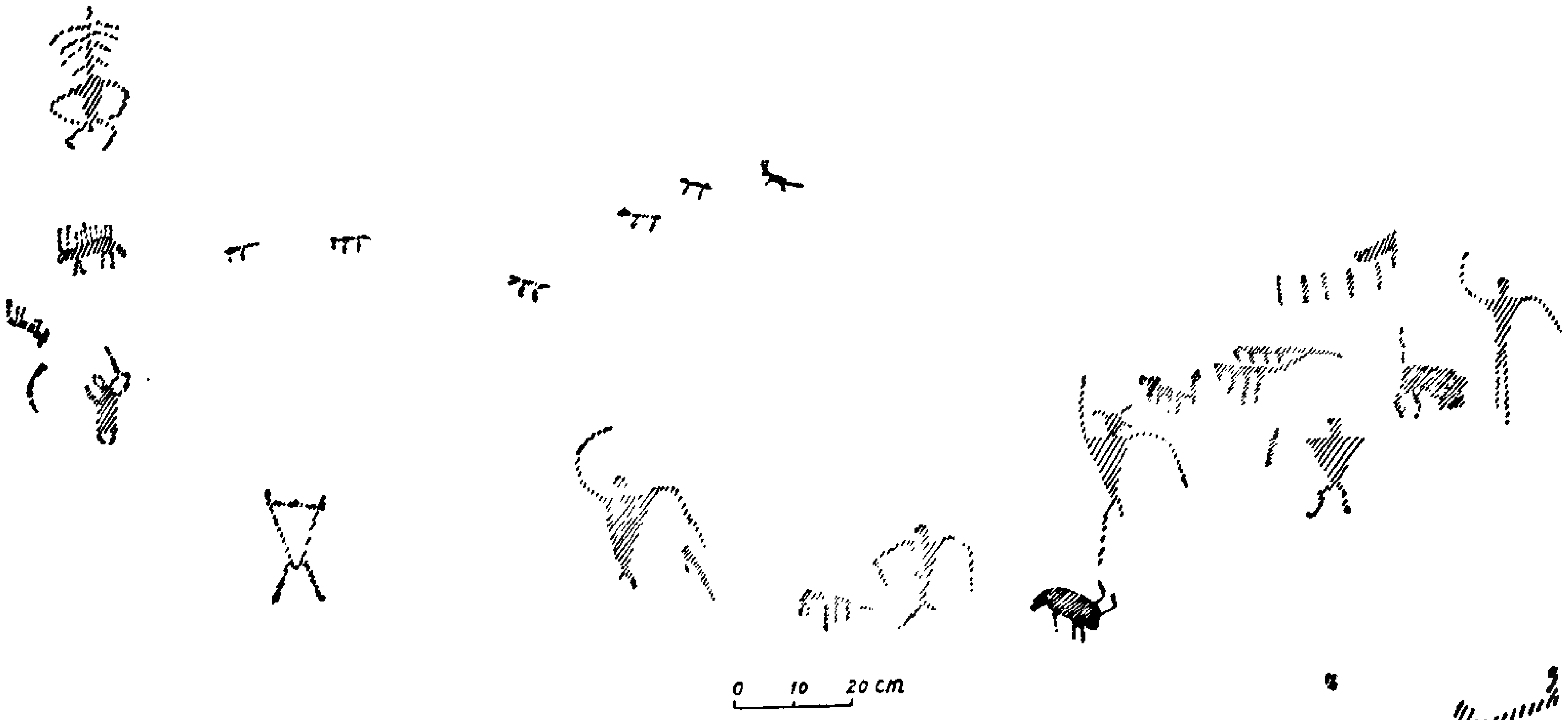
图三三　第五地点1区

2 区

在1区之右约0.5米，范围约5×1.8米，下端距地面2.8米。

左端上有一人，双足分开，叉手而立，头有树杈状物。下有一兽，长耳，背画短线，似代表鬃毛，种属不明。往下有杂乱线条一组（其中有人形及倒绘之动物形）。长耳动物之后，排列有六个动物图形，画法粗率，身部仅绘一横线，有些横线前成叉状，或代表耳；横线一端或较细，以代表尾，动物均向左行进。此组动物之左下有一人，无头，身部亦仅绘出轮廓；另一人一手高扬，一手张开，下有一淡红线条，显非一次所绘。往右又见一粗率的动物图形，横线前端下弯似代表头，下绘竖线，以代表腿，颜色亦淡。后有一人，作两臂伸开状。右上方又见一人，耳绘有弯形饰，一臂高扬，向左行

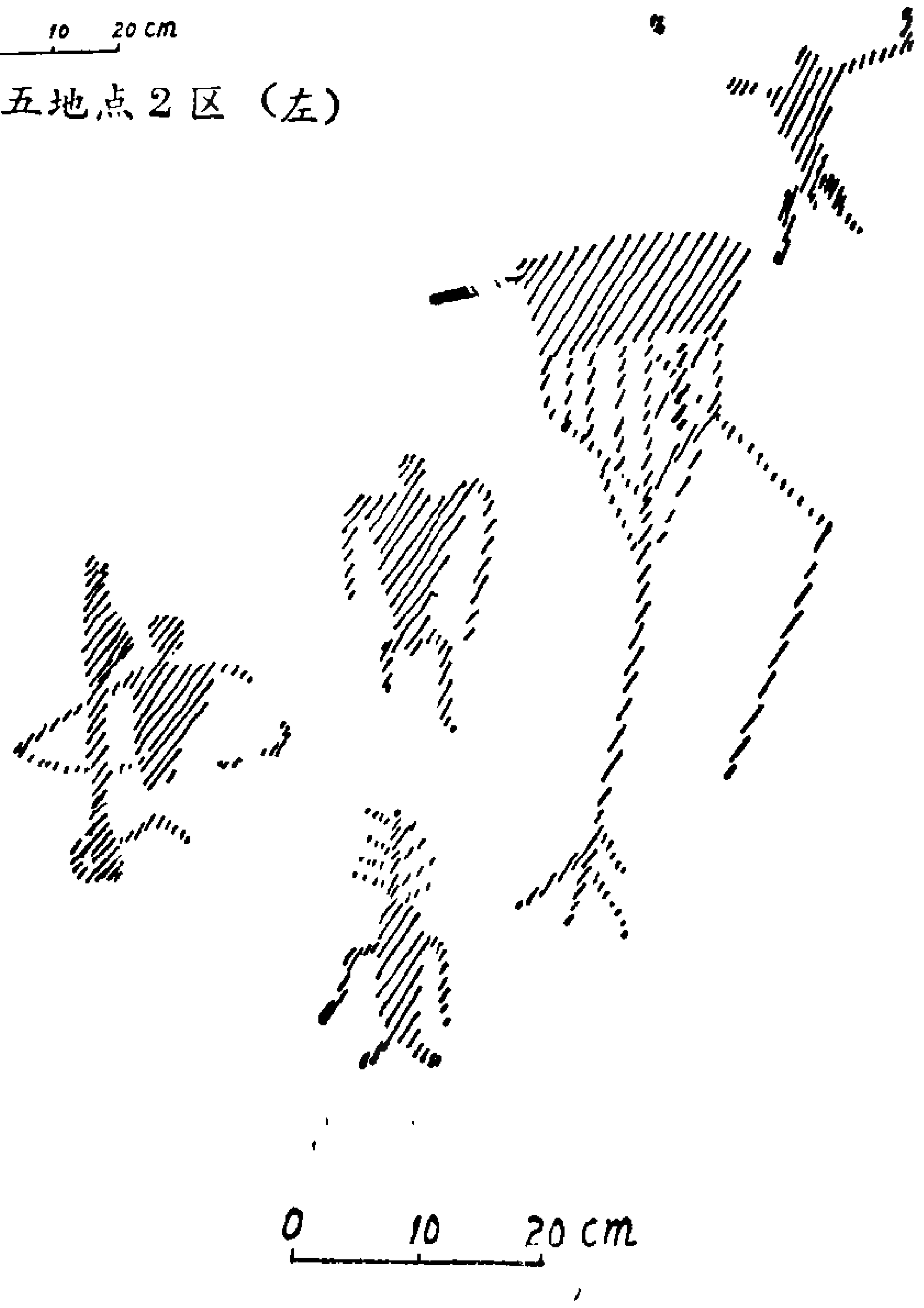
进；其足上有一动物，头有双角，作低头状。其右上部紧接有粗率的动物图形三个，状如前。其右下又有一人，无臂。其右上有可能是计数符号之五六个短线条。再后一人一一臂高扬，作向左行进状；其足下有一动物，似作低头驯服状，惟头已残。以上这组图形，较为分散，各图形之间相距甚远，画法草率，仍可看出其中包括一次追猎的画面，惟有些图形似不断添加上去的（图三四）。



图三四　第五地点2区（左）

此组图形之上，还有零散图形，如左端距地面约5.5米之高处见人形。未绘图。

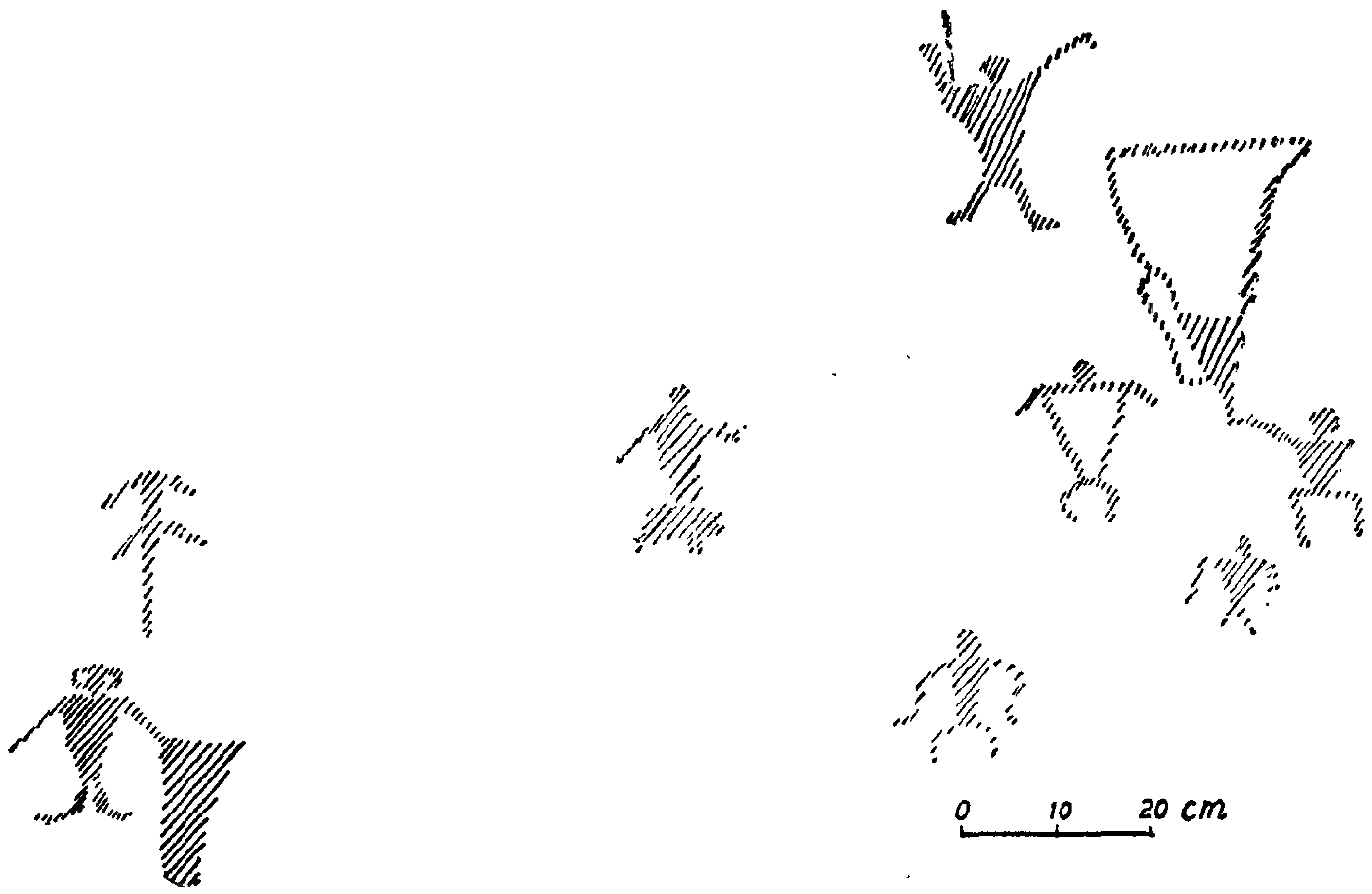
紧接上组图形之右又有一组图形，以一干栏式房屋为中心。此房屋身部亦绘作上大下小状，如第四地点1区，惟房下之柱紧接一树（树之须根亦绘出），旁有一柱支撑（又有一淡红线条，显然后绘）。全图显然表现一种建在树上之房屋，此为古代我国南方及东南亚、太平洋岛屿的一种居住方式（详后）。屋之左有三人，一人双臂下垂，腿略呈方形，表示一种蹲踞状态。下一人头有树杈形物，双臂下垂而立。左一人手抱何物不明，下肢残缺。树房之右上方有一人，作双臂高举、双腿微蹲之状，两腿之间露出三角形身体之尖端，或



图三五　第五地点2区（中）

表示男性器官。再往右上，又有一人，颜色甚淡，很难辨出（图三五；彩版五，2）。

往右见一人，耳画成双圆圈，手持盾牌。其上有一树形，色淡红。再右一小人，骑一动物（牛？），颜色较淡。其右有五人：一人作双臂高举状；一人身部未涂色；余两人双臂张开；一人颜色较淡，其手连一图形，呈倒三角形，尖部涂色，大部分仅绘轮廓，旁又有一弧线，不知代表何物（图三六）。



图三六　第五地点2区（右）

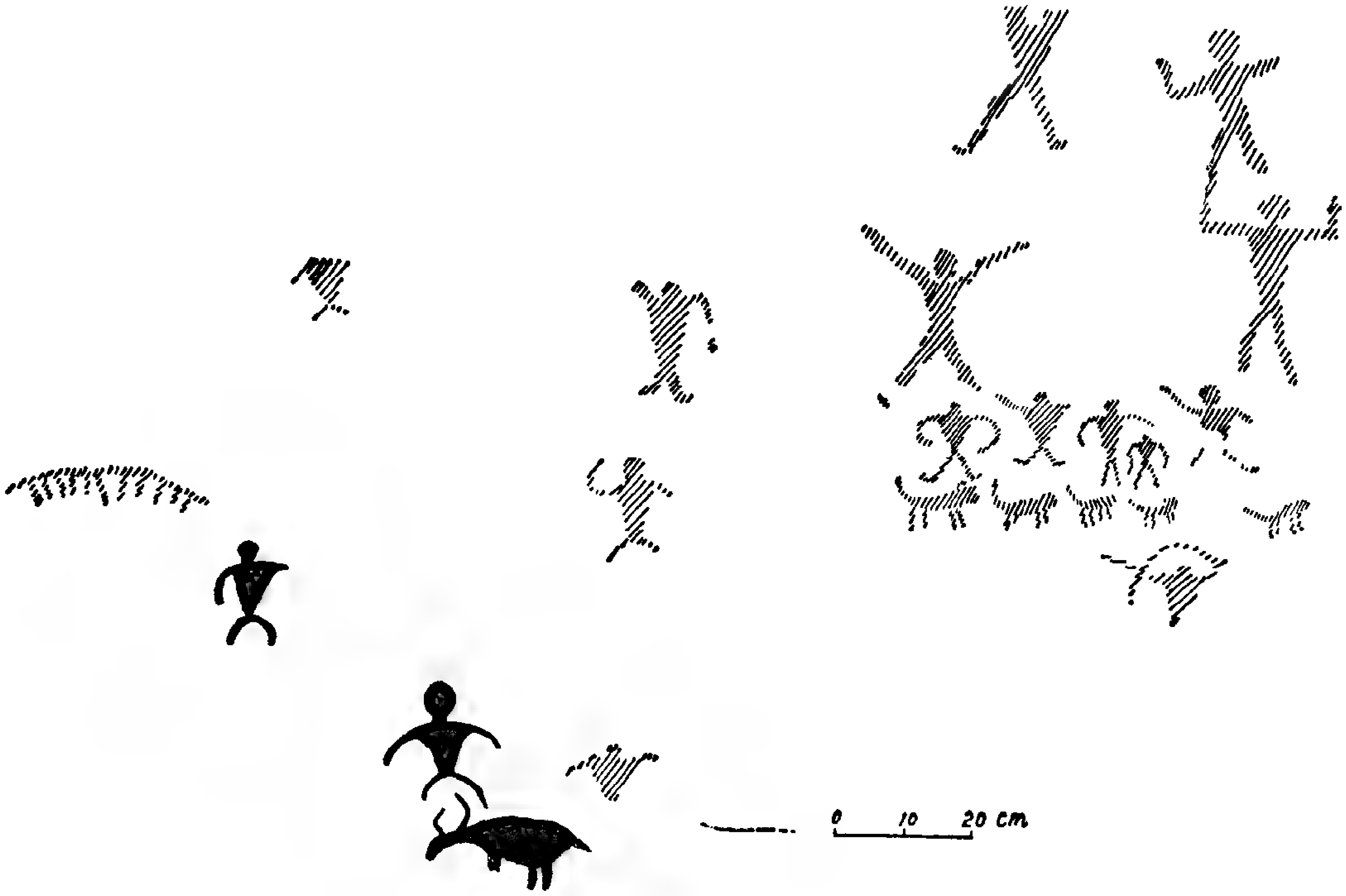
3 区

在2区之右约1.1米，范围约2.6×19米，下距地面2.7米。

左起见一图形，弧线下有十一道短竖线，似可释为桥。右上一人，头已不见。再右三人，下面一人下肢残缺。往右上又有四人，较清晰，一人头及上肢已不见；一人双臂高举；往右一人双臂上举，另一人之足与此人之手臂重叠，两者颜色不同。下有五个人形及五个动物形，呈黑色，若细审之，底下仍现红色。此五人均作双臂伸开双足分立之状，其中一人身形较小。五动物圆头，耳不可见，似为豹，头均向右。五动物之下有一人，持弩对左上方之豹群，下肢残缺。此一部分或为一表现猎豹之画面（图三七）。

在本区上述图形之下，原有画，现均模糊。

4 区



图三七　第五地点3区

图三八　第五地点4区

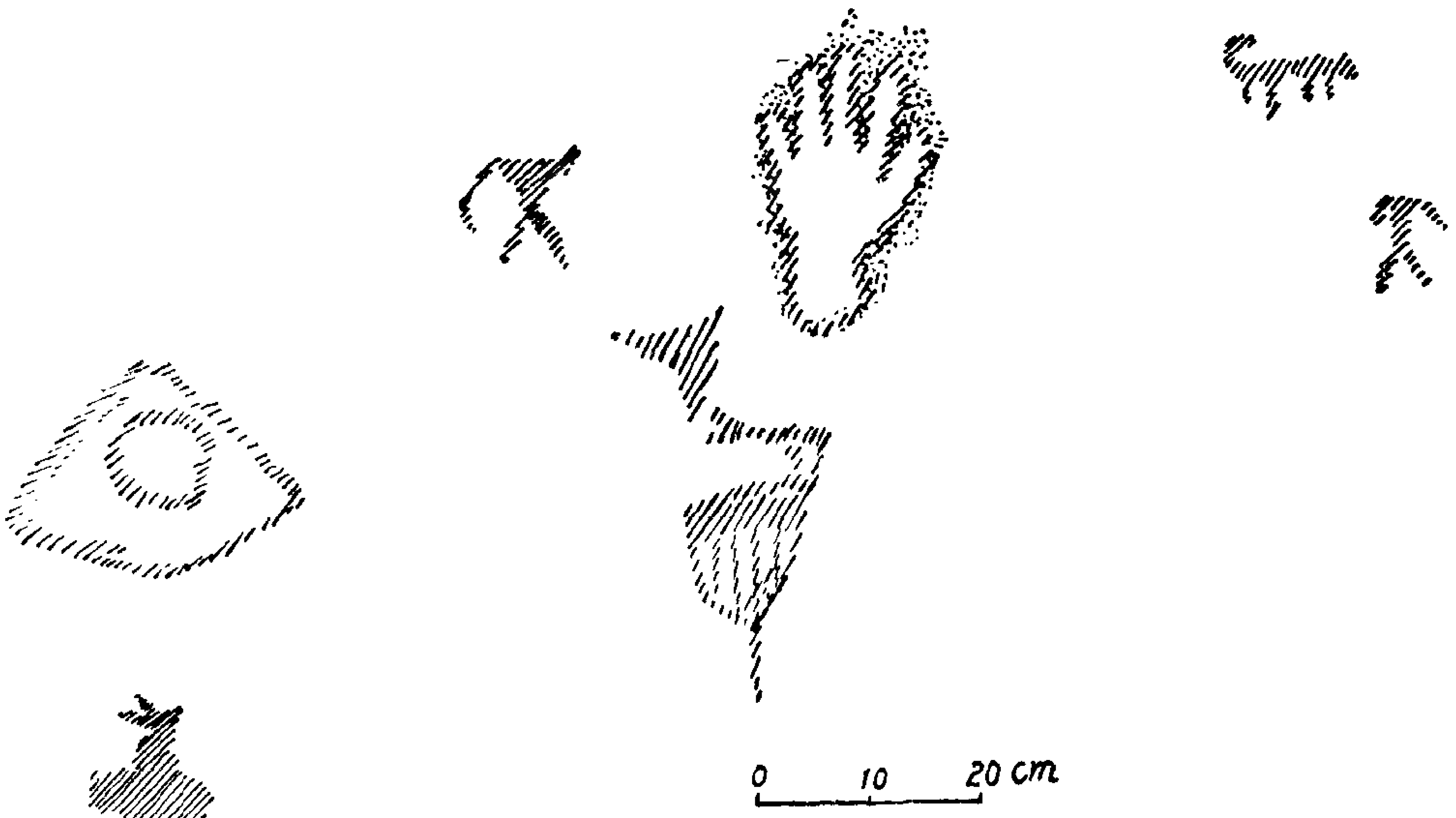
在3区之右有一洞，即第一次调查采集赤铁矿标本之处。洞上有一组图形，即为4区。范围约0.8×2米，距地面高达7米左右。

最高处一人。左下方一人一牛。再下一人。从腿的姿势看，似在舞蹈。下有一人作双臂高举状，一手绘出指形。右下一图形，似人耳有饰，头有线条不明，惟四肢线条甚粗，与一般之人形绘法不同。其右下一人，无头及上肢，色较淡。再下有一图形，或代表树。左上方有一人形，一臂下折，似在舞蹈。其上一人持弩，下肢残缺。左下又有一图形，似人而头细长（或代表发饰），一臂上加粗短线，不辨何意（图三八）。

5区

在3区之右垂直距离约1.8米，左距洞口约0.5米。范围约1.8×2米，下距地面2.6米。

左起有一蛤状图形，内有一圆圈，用刷类工具所绘，留下之笔锋明显可见。右上有二人，一人头已不见，一人头与下肢均残。紧接此二人为一左手之印，显然是绘者以自已左手捺于崖壁，喷以（或浇注）颜料而成。手印甚大，从中指末端到手腕约22—24厘米，一般说来应为一成年男性之手。两人形乃手印之下为一树屋，屋身已残缺，仍可看出与2区之树屋形同。往右有一片红色，其上后加一粗率线条绘成之动物，卷耳，头向右，颜色甚淡。下有一人，头已不见（图三九；彩版五，1）。



图三九　第五地点5区

在这组图形之右上方，相隔约1米处，有一半圆形物，形较大（宽约2.5厘米），不知代表何物（月？）

在上述五个区所在崖壁之西北方向，相距约150米处之开裂崖石上，距地面2.7米高处有一孤立图形，高20厘米许，似人而腰向外突出，下呈鱼尾状。其左侧近裂缝处还有红色，似原有画，已损坏[①]（图四〇）。

图四〇　第五地点西北崖壁上的图形

第五地点图形较多，色淡，风格甚不一致。这个地区产赤铁

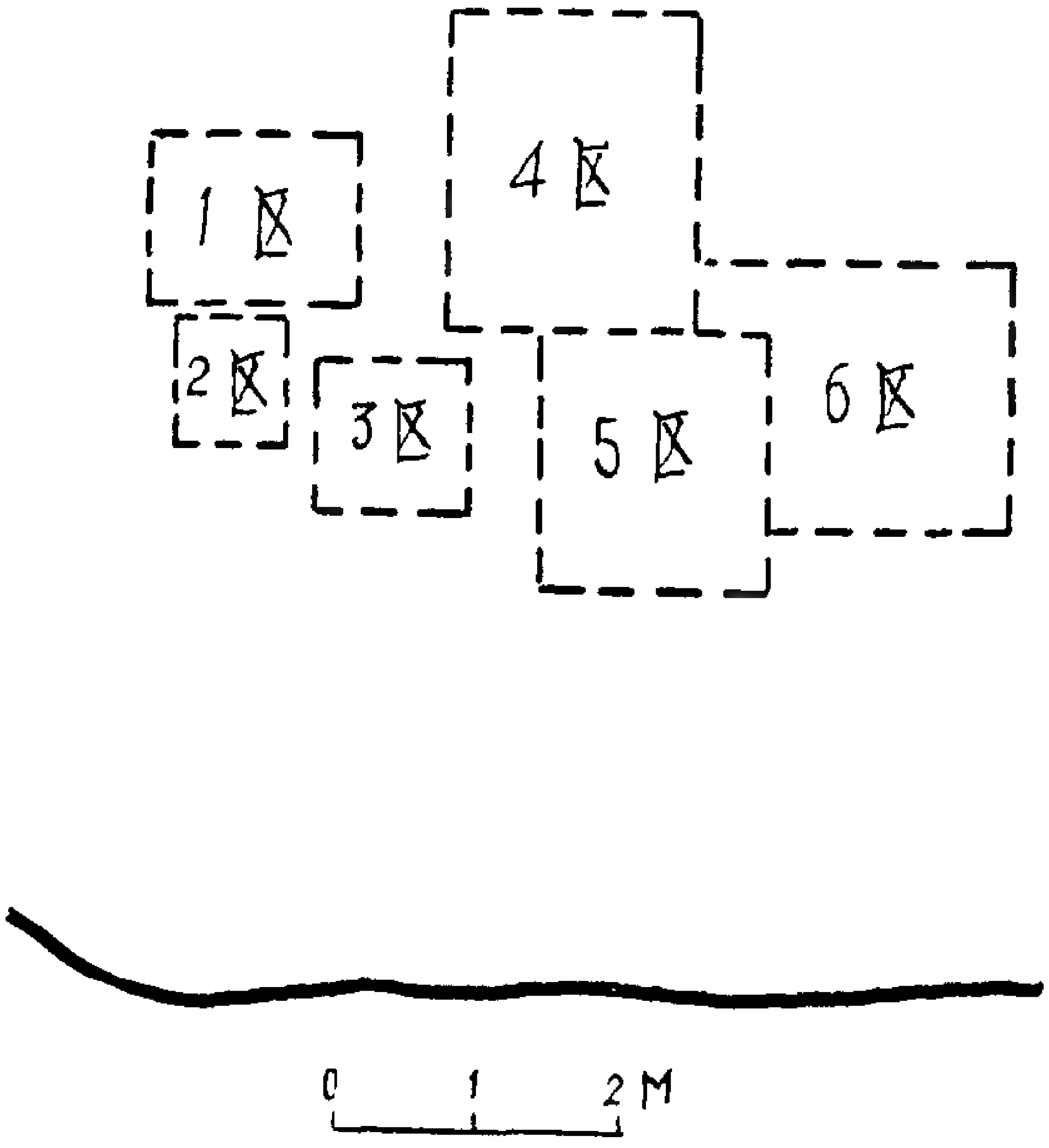
① 这一图形是近年发现的。

矿，图形中有些很可能是古代崖画创作者取颜料后在此配料“试笔”的作品。

六　第六地点

此地点名“壤典姆”(意为画崖)。在曼坎通往勐省之大路之旁，由勐省前往半小时可达。山崖大体上为东西方向，崖面向南(图版一、1)。崖前有平地，约10×5.8米。

崖图集中在一大片光滑崖石上，范围约6×4米，下距地面约2.8米。此点图形密集，但剥蚀损坏较多。根据现存之画分布情况及其内容，可分为六个区(图四一)加以叙述：



图四一　第六地点各区分布图

1 区

在崖石左上角，范围约为1.5×1.2米。

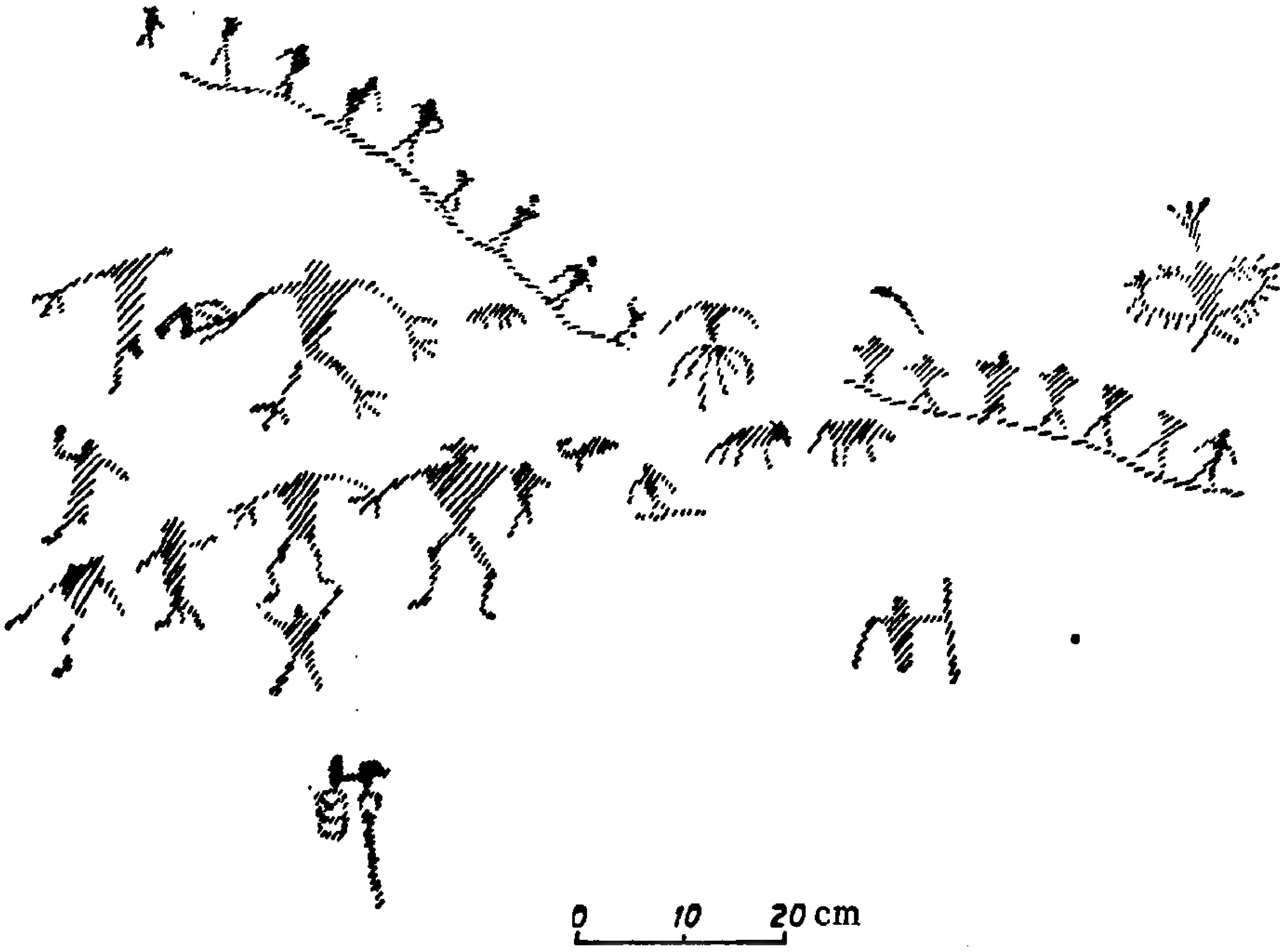
最上端可见一条表示山地之曲线，上有人一排，多模糊，可辨者尚有十九人，皆作向左行进状，路断断续续，中断处有一人形，腰部有物下披，表示某种装束，此人似后来所绘。有“鸟形人”一个，在表示山路曲线之右上方，头上有三叉形饰。在曲线之下有四个动物形，不明种属。再下有一组人形，较明晰者共见十一人，有双臂平伸手指张开者，有双臂高举者；有一臂反卷向上者；有手执长武器者；左端两人，头及一足已损脱。人群之下有一小人，下有一竖线，似表示立于某物之上，小人双臂平伸，一手持短兵器，短兵器之下有长方形符号，内绘倒人字纹，不知代表何物(图四二；图版三，1)。

以上图形之下及周围原有画，均已模糊。

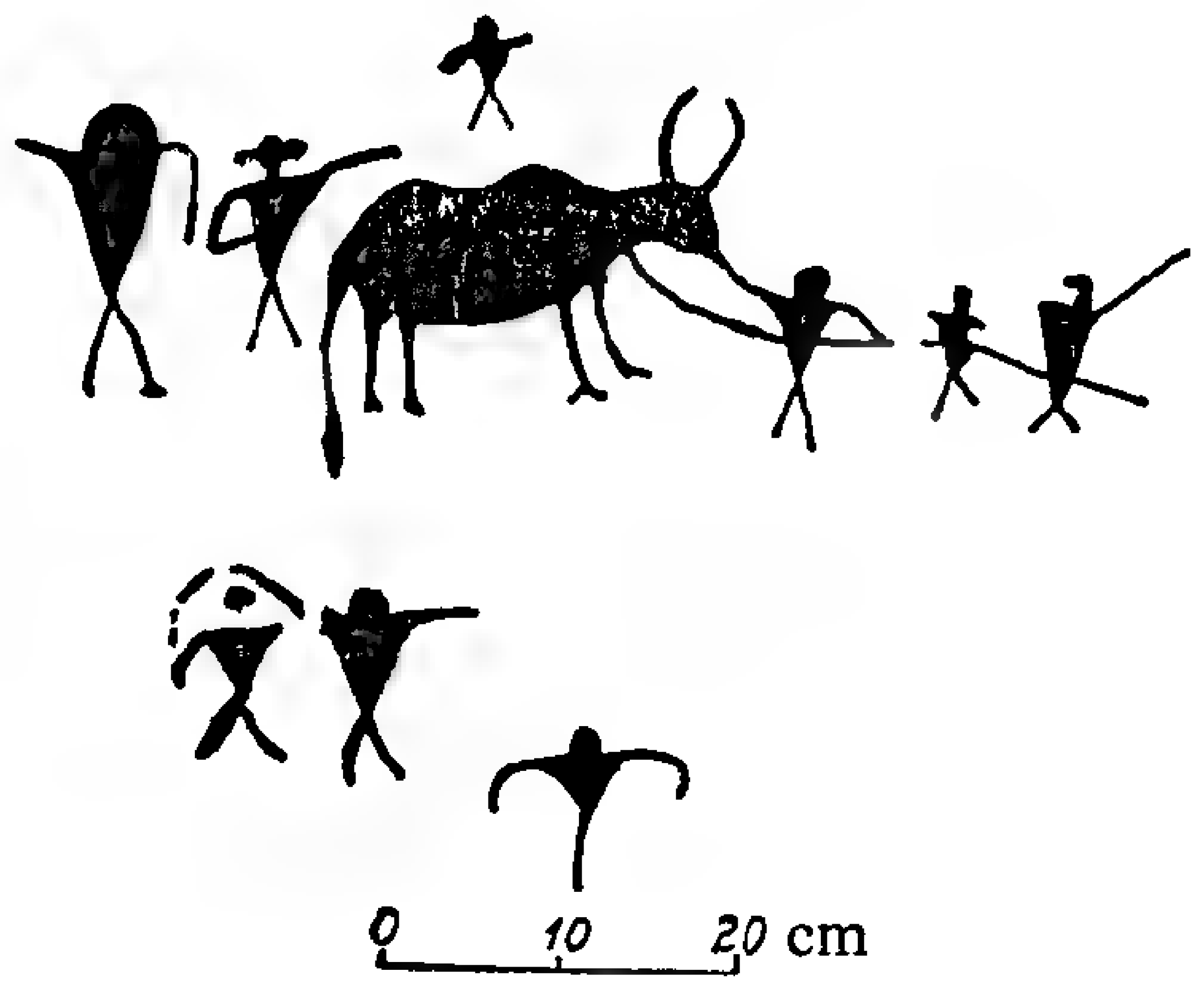
2 区

范围约0.8×1.0米，紧接1区之下。

此区以一牛为中心，牛角细长而弯，背隆起，尾甚长，当为瘤牛(Zebu)。牛颈有绳，前有三人拉之，最前一人另一手通往牛之鼻端，不知是否表示鼻亦穿绳。牛后两人，右一人有双圆点形头(耳)饰，一臂前伸似作赶牛状；左一人身形较大。牛上方还有一



图四二　第六地点1区



图四三　第六地点2区

小人。在上述一牛六人之下尚可见三人，但与上一组图形，不知有无联系（图四三；图版三，2）。

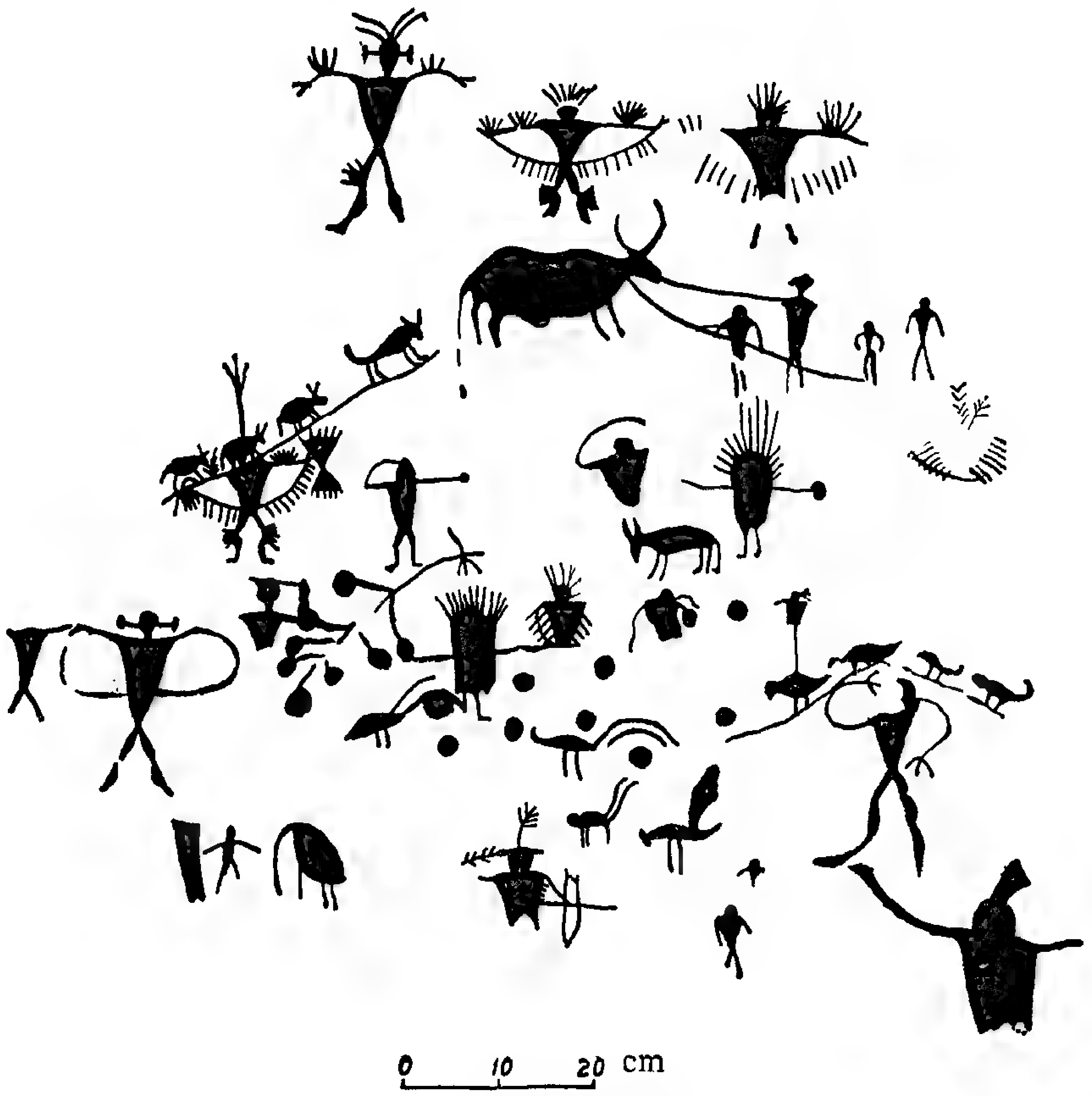
再下有图形，现均模糊，可辨者有“鸟形人”、双臂平伸或持短兵器之人形及动物等。

3 区

范围约为1.1×1.1米，紧接2区之右约0.3米。

最高处有三人，左起一人头，有四根代表某种头饰之线条，耳画两根短线，双臂平伸，肘部有代表羽毛或其他饰物之短线，膝部亦有短线，大小腿之曲线细致地绘出；右两人即所谓“鸟形人”，头有许多竖线，膝部亦有短线，似代表一种装饰。其下有一牛群，可见者共五牛，下有代表山路之曲线。为首一牛，角细长，应为瘤牛；后四牛形同，较小。头牛之前共四人，牛颈一绳，由一人拉之，牛鼻似又有一绳，与另一人之手臂相连。另两人身形较小。左端三牛之下有一“鸟形人”，头有三叉形饰，其左上部分已为牛所掩，似人先绘而牛后绘。第三牛之下

有一图形甚奇特，略呈两三角形尖端相连，上下各有许多短的竖线。由此而下图形甚乱，且模糊，有一手反卷人形，有双手叉腰人形，有长尾之鸟，有似为开屏之孔雀，有持弩者，有持盾者，有动物形象。还有许多圆点夹杂其间，有些圆点又有线相连，是表示果实还是表现一种类似“波那斯”①之工具，疑莫能明。最奇怪的是有一种人形，身部绘成长方形，头有许多竖线，双臂平伸，为他处所未见，当是神话中人物或化妆人形（图四四，图版四）。



图四四　第六地点3区

以上诸图形彼此不相连续，当非一次绘成。惟四人五牛之一组，可能原为一个有意义的画面，所表现者乃是当时放牧的活动（详后）。

在此区之下原尚有画，现均模糊难辨。

4 区

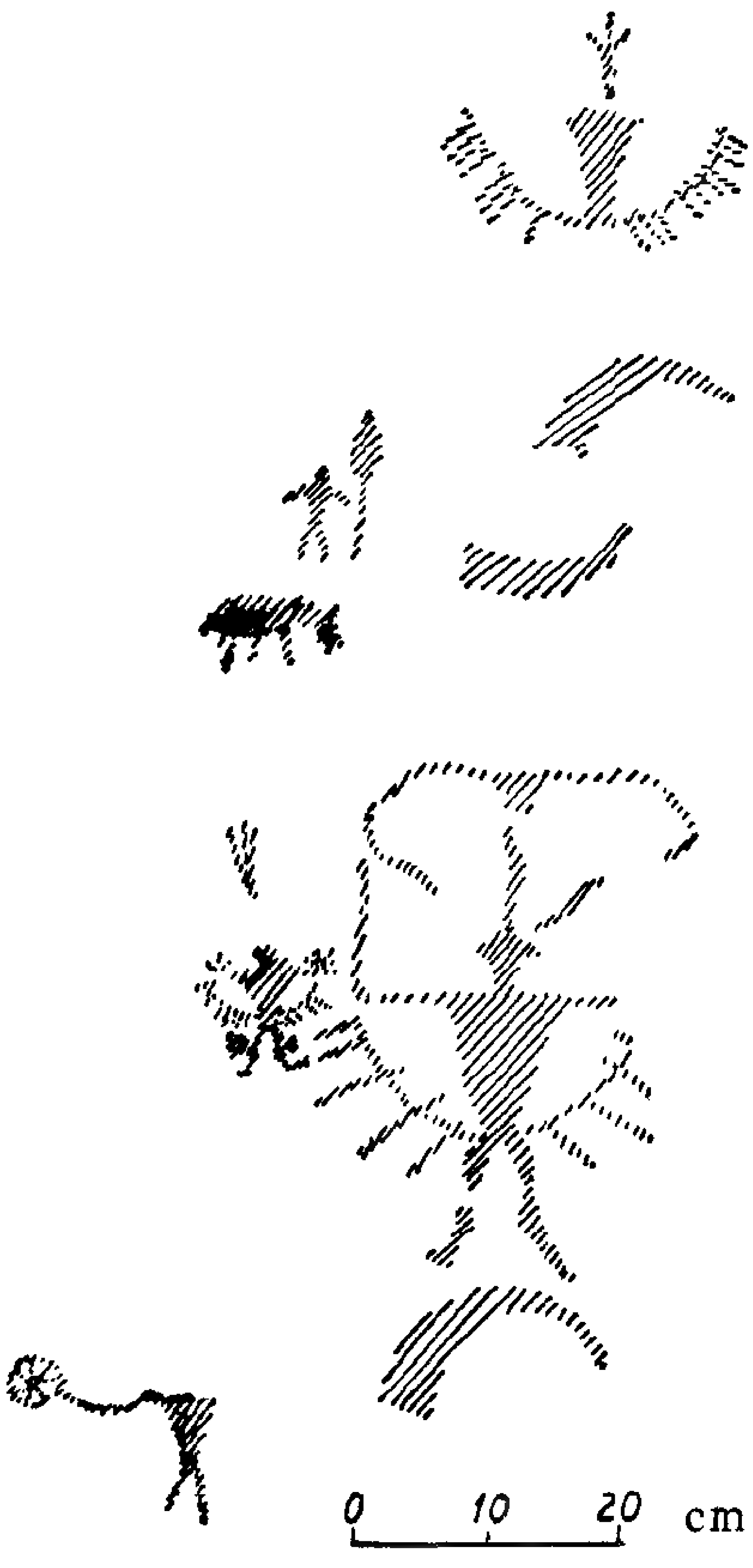
① 波那斯（Bolos），几个石球以绳索拴在一起用来抛掷的狩猎工具。

范围约为1.8×2.3米，在1区之右约0.6米处。

图四五　第六地点4区(上)

最高处有一牛一人，牛颈有峰，四腿外多一点，似为雄牛性器官；人在牛下，头有双圆点饰，一手持短兵器，一手持牛角，牛角尖端有物下垂，似表示还系有某种饰物（图四五，图版五，2）。

左下方有一“鸟形人”，头有三叉形饰，下置牛角两只，上下相反。两牛角之左下又有“鸟形人”，头亦有三叉形饰，但外又有一方框，不知何意，腿部曲线明显。其下有牛角一只，角尖向下。在上述“鸟形人”及牛角之周围原来还有图形，大多模糊不清。可辨者有一人手持一矛，矛头甚宽大，其下有一动物似马，再下又有一较小之“鸟形人”，肩部及膝部画短线条，似代表某种装束，头有三叉形线，而其右端与头有方框之“鸟形人”重叠。左下一人，头已残，手持圆形物，作旋转状（图四六；图版五，1）。



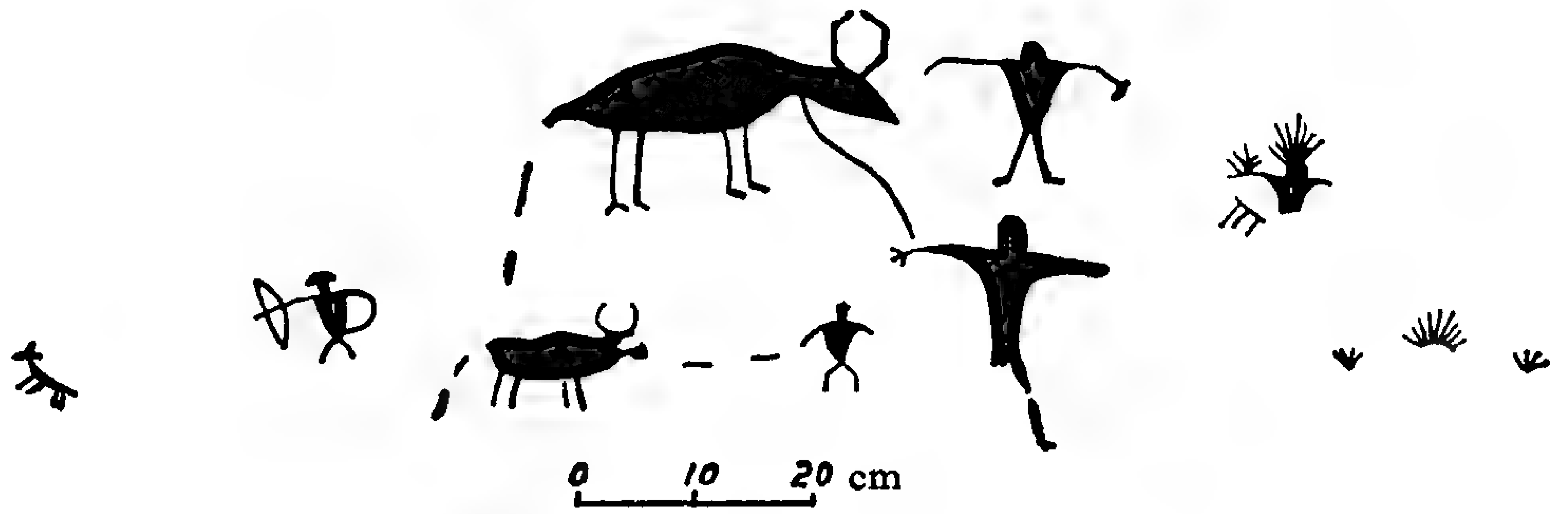
图四六　第六地点4区（中）

上述图形之下又有一组图形，以两牛为中心，均似瘤牛，上一牛前有二人，均双臂平伸，牛颈有绳连于人手；下一牛前一人，原亦有绳相连，惟已残缺。两牛之右有二“鸟形人”，头有许多竖线，肘上亦有短线，均残缺不全。两牛之左，有一人持弩，正追一兽（图四七；图版五，3）。

5 区

范围约为1.6×1.8米，紧接4区之下。

全区以一山洞图形为中心。洞口圆形，周围以螺旋线条及一些短线表现出层层岩石之貌。洞之右方及下方已因水冲而模糊，现存图形集中在洞之上方及左方。洞口左侧有一人，作双臂平伸状，似由洞内跑出者。洞之上方现可见人物12人，自右至左是张手者一人（已残）；持叉者一人，作侧身一手前探状；



图四七　第六地点4区（下）

次为两人之间夹一动物（牛？）；一人双手持物（斧？）；一人手指张开，旁有一小人；其上复有一小人；一人一手持牛角，一手持矛；矛下又有一人；上有两人，均已模糊，惟见一人手执兵器。洞口左方，至少可辨六人：一人紧接洞旁，余有两人较小，往左见一有线条相连之圆点状（与3区同），再左有三人；一人手持一矛甚明，矛头宽大；一人腰有两道线条，似表示某种服饰（如腰带之类），手持一弩；一人双臂下垂而立。洞口左下角见圆点，似原有很多圆点均模糊。左下方离洞口稍远处，可见双臂平伸者人形三个，另一人面对一牛。均较模糊。洞口右下方更远处，见一木栅（与第四地点1区同，然周围画多模糊，仅可辨右侧有人物图形，其中一人似倒绘（图四八；图版六，1）。

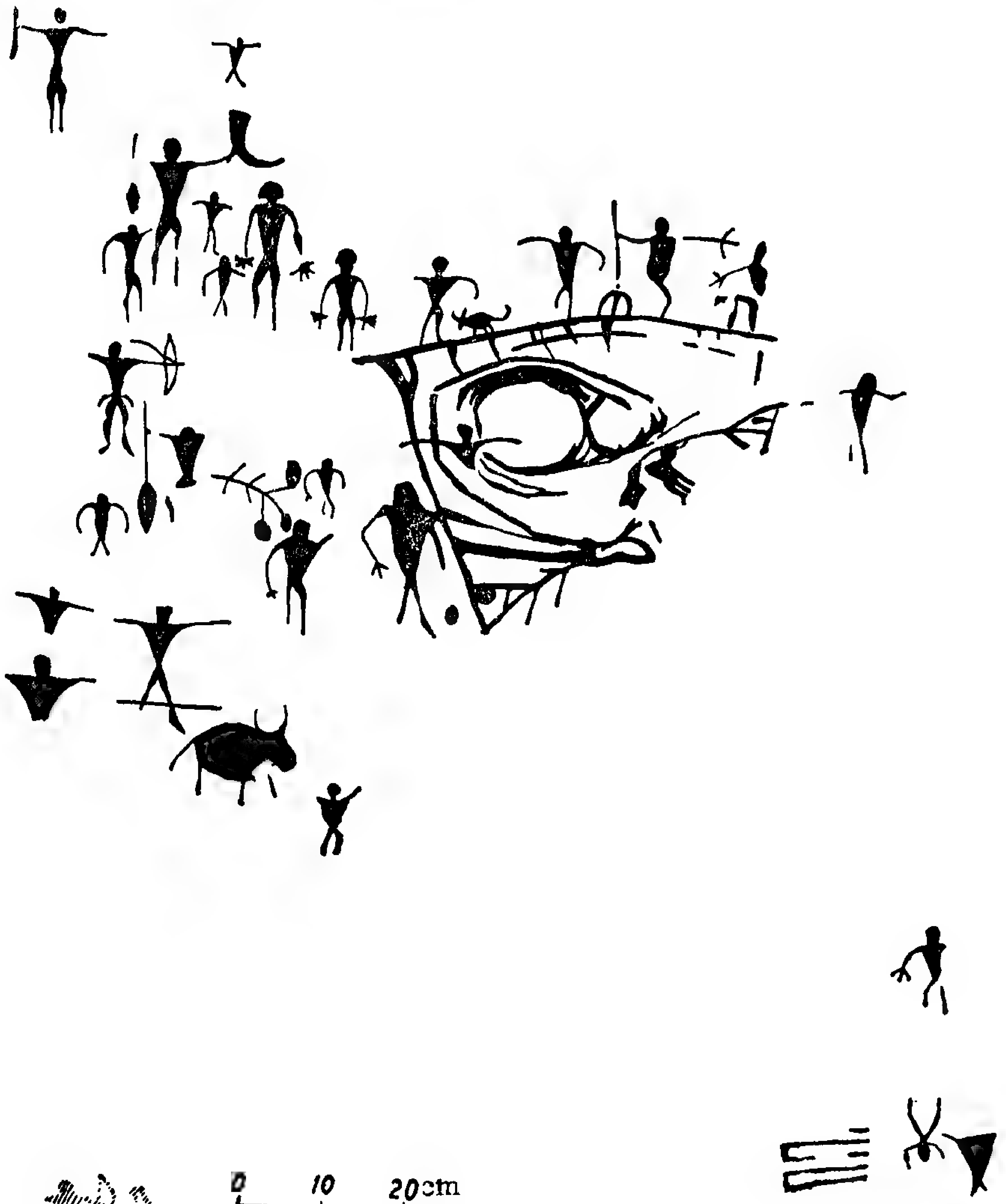
此区之右上方与6区交叉处有一组图形，现已模糊，惟可辨出三人射弩图形，上一人正立，下两人侧身而射，状极生动，射的目标为一曲线，上有动物行走状，均极模糊；第二人之弩下又有一动物。上一射弩者之后有一牛。下见三"鸟形人"，头有树杈形或竖线，均残损。三"鸟形人"之左还有一人，右有两动物，依稀可辨（图四九；图版六，2）。

6 区

范围约为2.3×2.1米，紧接5区之右，是第六地点中图形最密集、保存最好的地方（彩版六，1）。

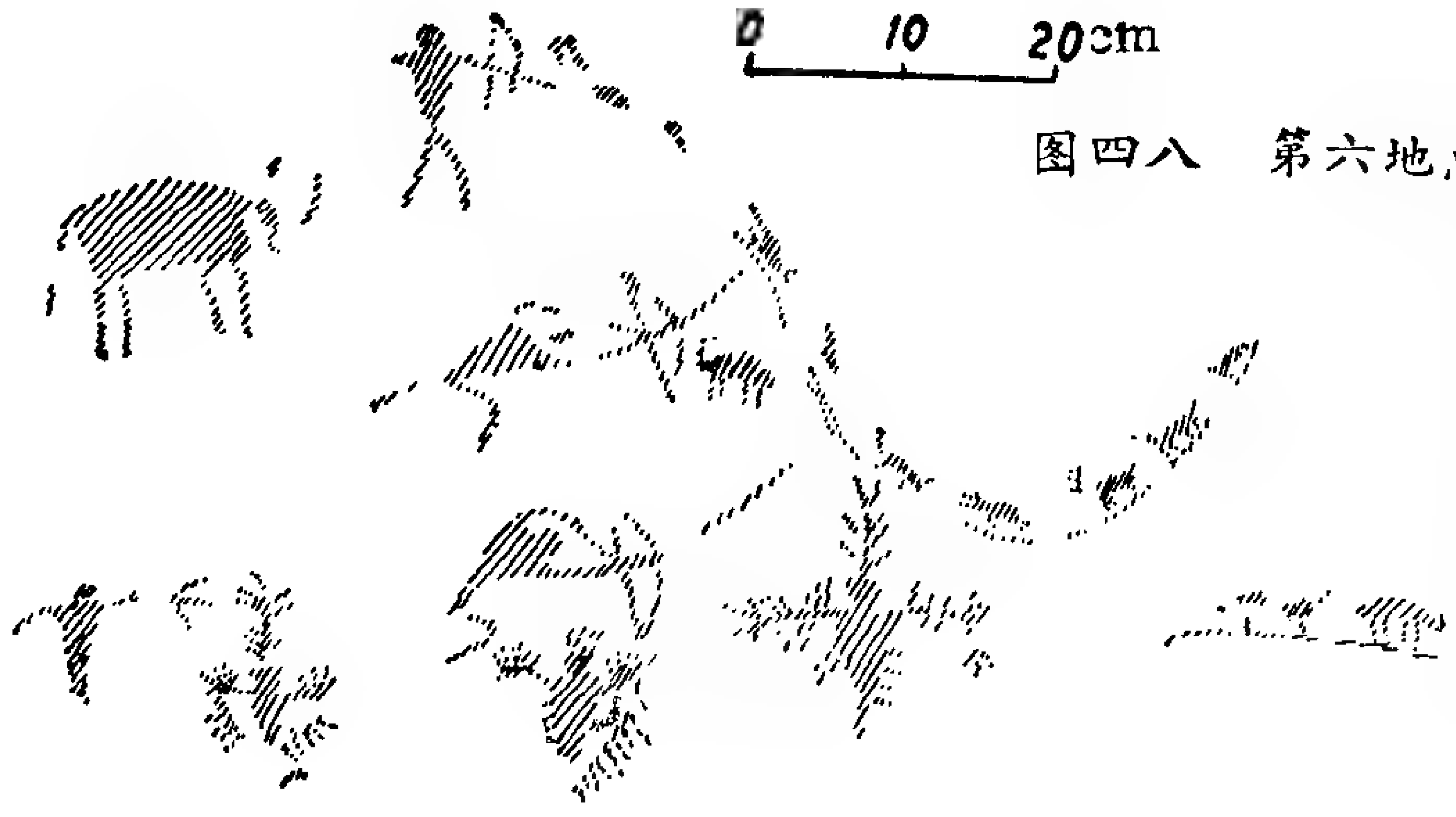
最高处左角有一孤立人形，一手持牛角，角口向上，与一般持牛角者稍异。正中有一排五人，下有表示地面之线条，五人均作双臂下垂、双腿微蹲之状（有四人绘出手指），左端一人头已模糊。五人之左有一动物，长耳，尾作扫帚形，种属不明（图五〇；图版九，2）。

五人一兽之右有一组图形，共七人：左端最高一人头已不见，腋下绘出乳房，腿间



0　10　20cm

图四八　第六地点5区

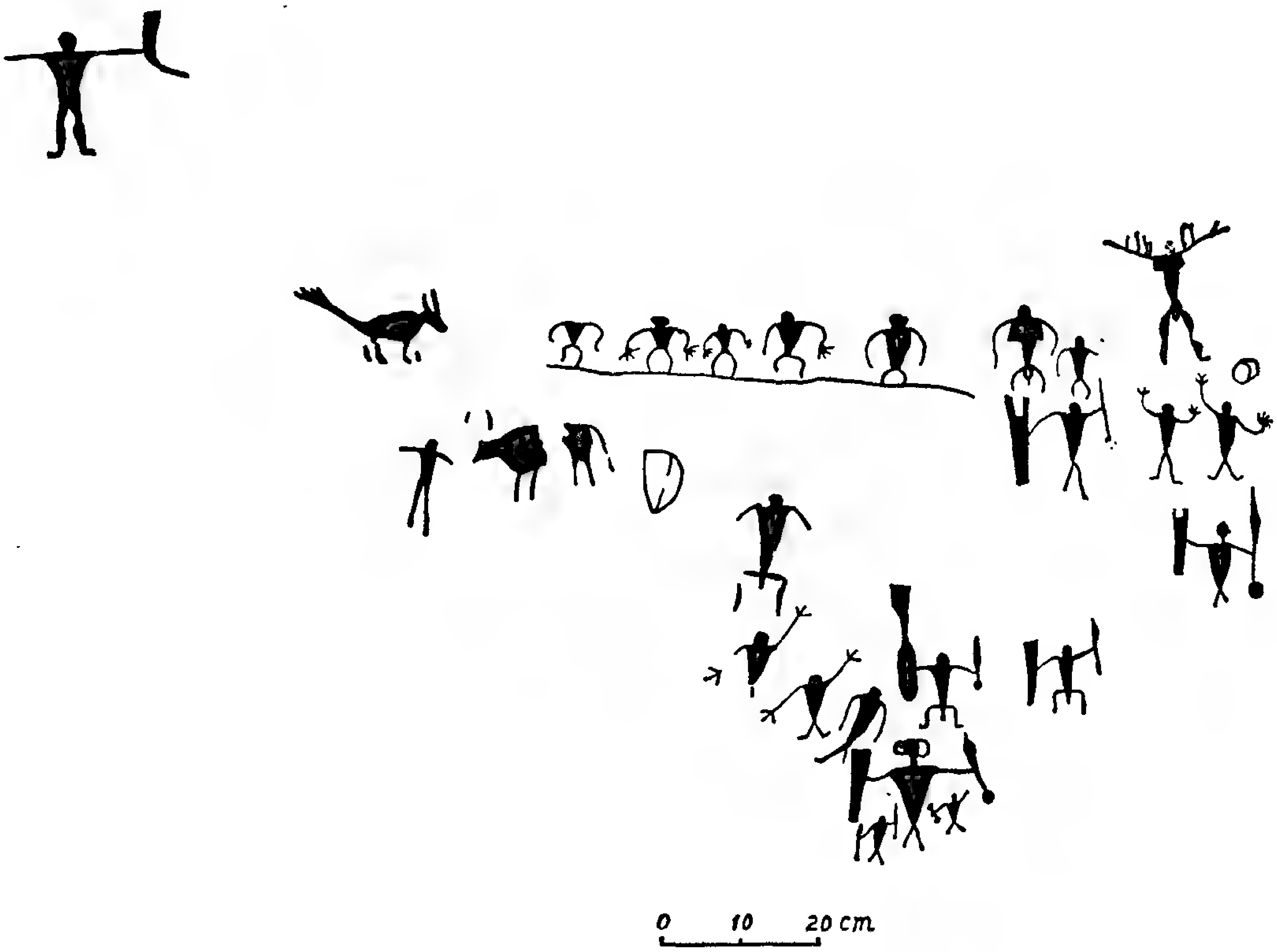


0　10　2 cm

图四九　第六地点5区（右上）

绘一小孔，当代表女性，作双臂平伸状；其下两人，作一手上扬状，而头顶有一圆形物正在旋转，表示正抛球类物；其左两人作双臂下垂双足微蹲之状，其中一人明显是女性，双腋之下绘出乳房，腿间绘出小孔；两人之下

有一人，一手持盾，一手持短兵器，盾牌上端有缺口；两抛球者之下又有一人，一手持盾，盾上端亦有缺口，另一手持两端较粗之长兵器（杵棒？狼牙棒？）。在五人一兽之左下有一人牵一牛。牛之右端有一符号，在不规则之半圆形中绘一斜线。由此往右下方有一组图形，共九人。最高一人双腿作蹲踞状；其下两人作一手高扬，手指张开状，其右紧接一人身微侧；再右两人，均作蹲踞状，露出男性器官，一手持盾牌，一手持兵器状，兵器两端亦较粗。最下三人，一人身形较大，耳作双圆圈形，一手持长方形盾牌，一手持两端较粗之兵器，此人两腋之下各有一小人，均持兵器。这一持盾牌及兵器的人群（甚至包括抛球者），似原为互有联系的一组画面（图五〇；图版七）。

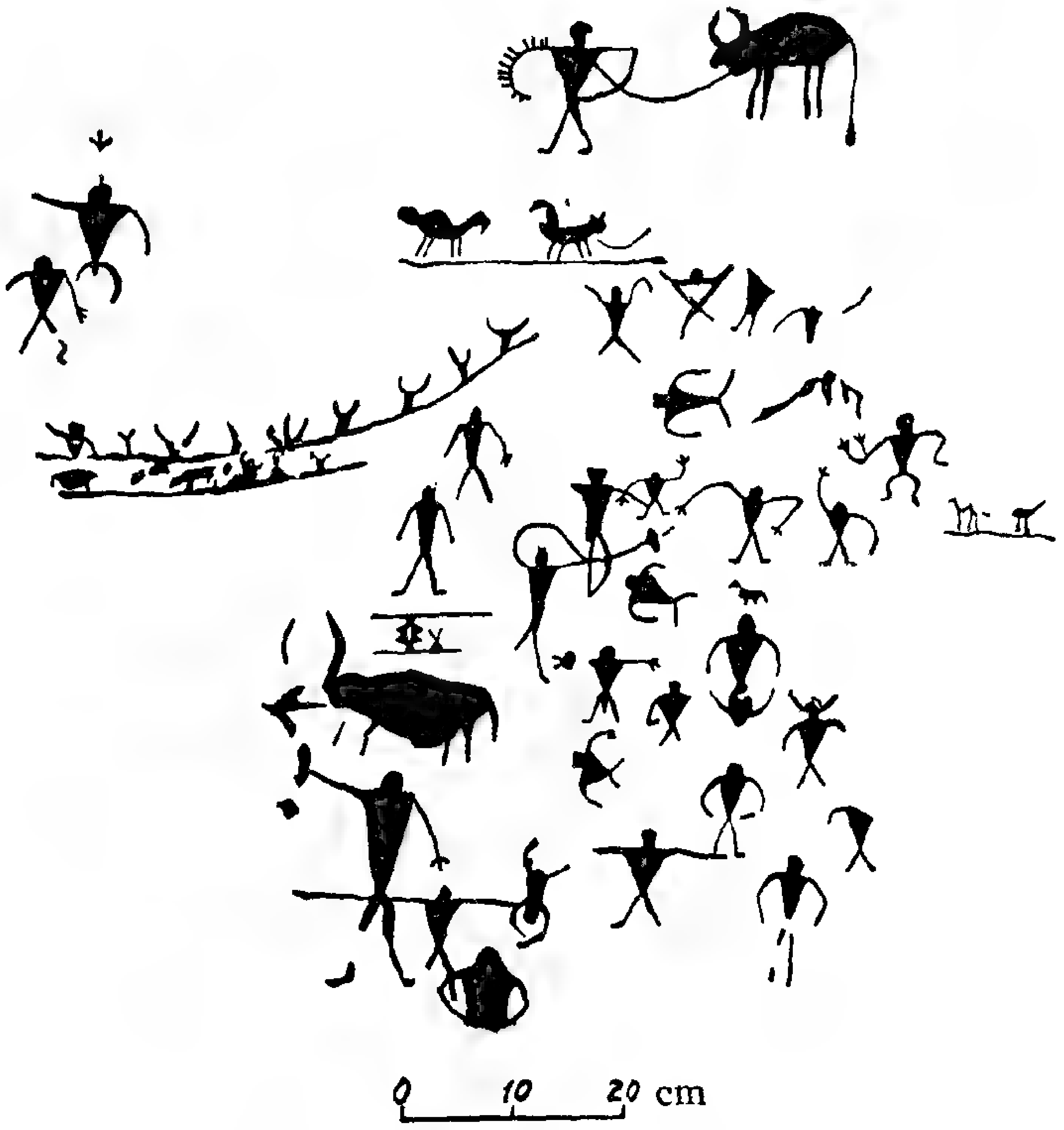


图五〇　第六地点6区（上）

在上述图形之下，相隔约20厘米，是图形最密集之处。首见一人牵一牛，臂画短线条，绳系于牛颈，牛颈下有“胡”，明显可见。再下有一表示地面之线条，上有两只动物，右者巨尾（野猫？），颈有一绳，左者模糊不可辨。其左下方两根并列之线条，以表示山路；上者有牛头一排，似表示牛在行进中而身体为山所遮，现存者至少有八牛；后有一人。下者亦有牛群，唯更模糊难辨。两排动物之左上方有两人，一人高扬一臂，

略作驱赶状，由于相隔有10厘米距离，尚难肯定是否与下面之牛群有关。而牛群之右紧接有两人（其中一人身部未涂色），均作扬双臂高举之状，当与牛群原为一个画面。

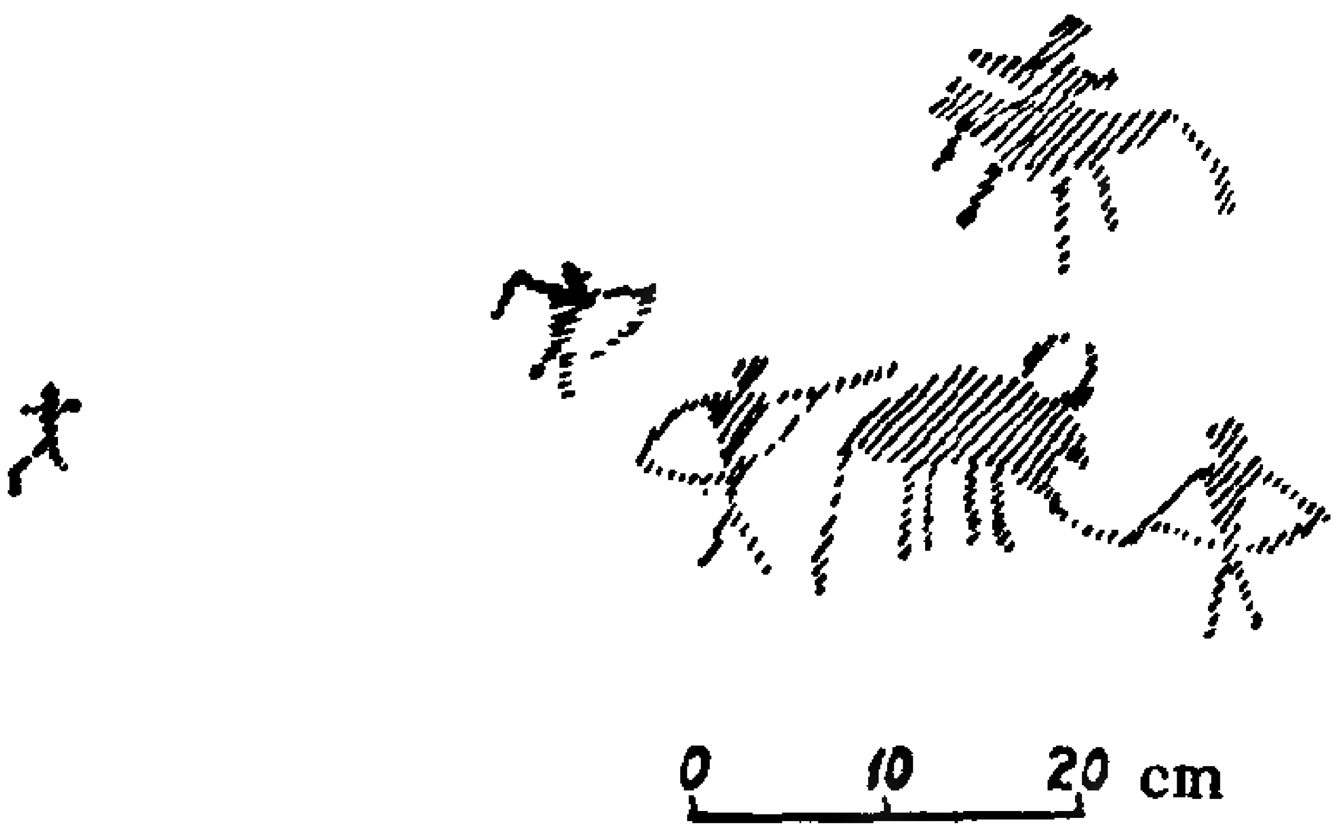
由此而下紧接一组图形密集之画面，共有二十一人，交错在一起。其中有持弩者一人，箭镞呈倒三角形（弩下掩盖另一人，颜色较淡，似先绘）；测绘者三人；手连带三叉形圆点者一人（其腿间绘出男性器官）；叠立者一组两人（下一人身残），上者头有一小动物；头上有双角形饰者一人；一臂高扬手指张开者两人；手臂反转者一人；还有一人似立于另一人手臂之上；余皆作双臂下垂、平伸或扬起之状。最奇怪者是，在持弩者之左紧接有一组符号，两条横线之间有一叉形及草束形，参考少数民族习俗，应为路标类符号（详后）。以上人群及此符号或代表一幅表现战争之画面。此符号下有大牛一条，牛下一人持牛角；人下又有三人，均较模糊。人群之右还见两小动物立于代表地面线条之上，色淡，疑非一次所绘。此组图形下方原来还有图形甚多，现均模糊不可辨（图五一，图版八）。



图五一　第六地点6区（下）

在此区之右侧边缘又有一组图形，以一牛为中心。牛角弯，颈下有胡，尾甚长，后有一人作双手持棍赶牛状；牛前一人牵绳，绳系于牛颈。两人一牛之左上方一人，双臂下垂；再往左还有一人，此两人不知与牵牛有无关系？两人一牛之上又有一动物图形，头部模糊，其上似还有一人形（图五二；图版九，1）。

上述六个区分布在一块崖壁之上，两旁原还有小块崖画及零星图形，现多模糊，惟左上方有一组图形，范围约为0.8×1.0米，较为奇特。以一幡状物为中心，周围多人作扬臂舞蹈状（图五三，图版一〇）。



图五二　第六地点6区（右端）

图五三　第六地点零散图形

七　第七地点

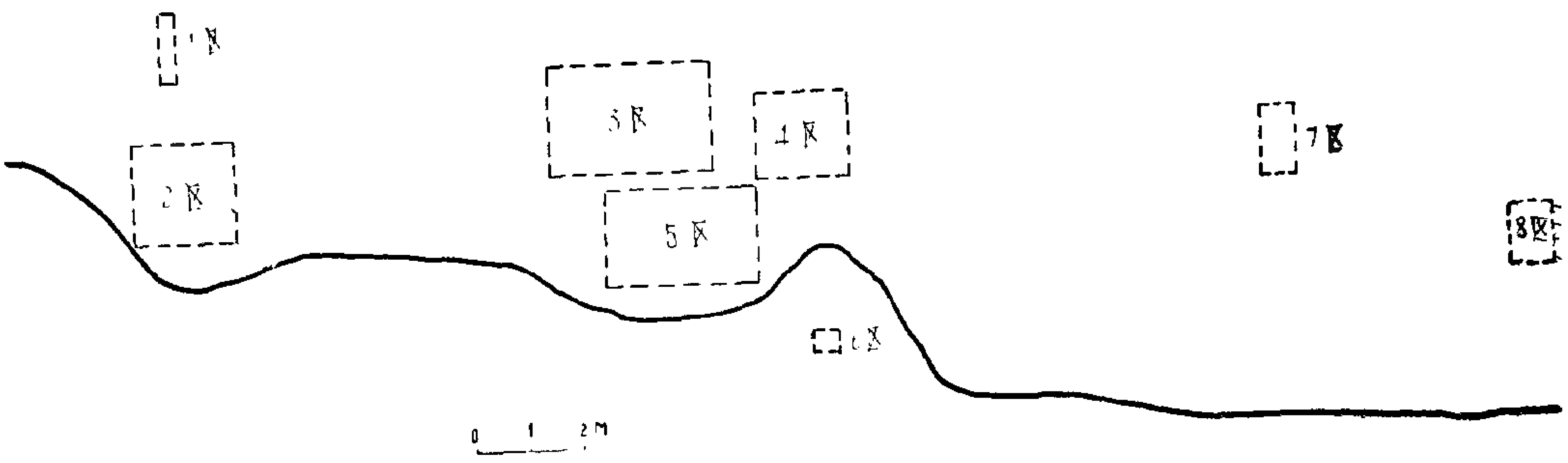
此地点名“壤达来”（意为画洞之山崖），又名“挡达来”（意为画洞之渡口），在永德海村（属和平大队）之东北约一小时半路程。由此向北行二十分钟即达小黑江，渡江即为临沧—耿马公路。山崖是西北—东南方向，崖面向西南（图版一，2）。有画崖壁长达25米（在西面更高处尚有零星图形）。崖前尽为乱石，仅东端有平地，约8×6米。

主要图形自西向东分为八个区（图五四）[1]：

---

① 本书对第七地点各区之划分及编号作了一些更动，使更为合理，对一些零散图形不再分区，故与我们第二次调查简报（《沧源崖画调查续记》）所述不符。兹列表对照如下：

本书	调查简报
1区	第九区
2区	第八区
3区	第六区
4区	第六区
5区	第六区
6区	第五区
7区	第二区
8区	第一区



图五四　第七地点各区分布图

1 区

范围约0.30×1.30米，下距可立足之岩面约3.8米。

图五五　第七地点1区

最高有一人形，头已残缺，上有两根羽毛饰，长过人体，此人四肢已不见（图版一二，1）。人形之下约0.50厘米处有一凹穴，边有一组图形，中心为一圆圈，外有五人，双足均连接圆圈，故有的正绘，有的侧绘或倒绘。此五人均作一臂反卷一臂摆动之状，其中一人仅绘轮廓，身部未涂色。此五人为一表现舞蹈活动的画面（图五五；彩版七，2；图版一二,1)。

2 区

在1区之下约1米，范围约1.90×1.90米，下距岩石上可立足之地约0.8米。

左上见两人，左者头有两根羽毛，右者头上或原有羽毛，已残，均一手持圆形物（弩？盾牌？）一手持牛角，角口向上，下有横线，代表地面（图五六）。

右下见一树，干粗枝茂,树下有四兽,圆头长尾,似为豹，作向左行进状。树上一人，头已残缺，一手托弩，另一手反转，作欲射之状，然弩对准右方，与树下豹群未必是同一画面（图五七）。

持弩者之上原有图形，有人形，有手爪和足趾形等。已模糊。

图五六　第七地点2区（左上）

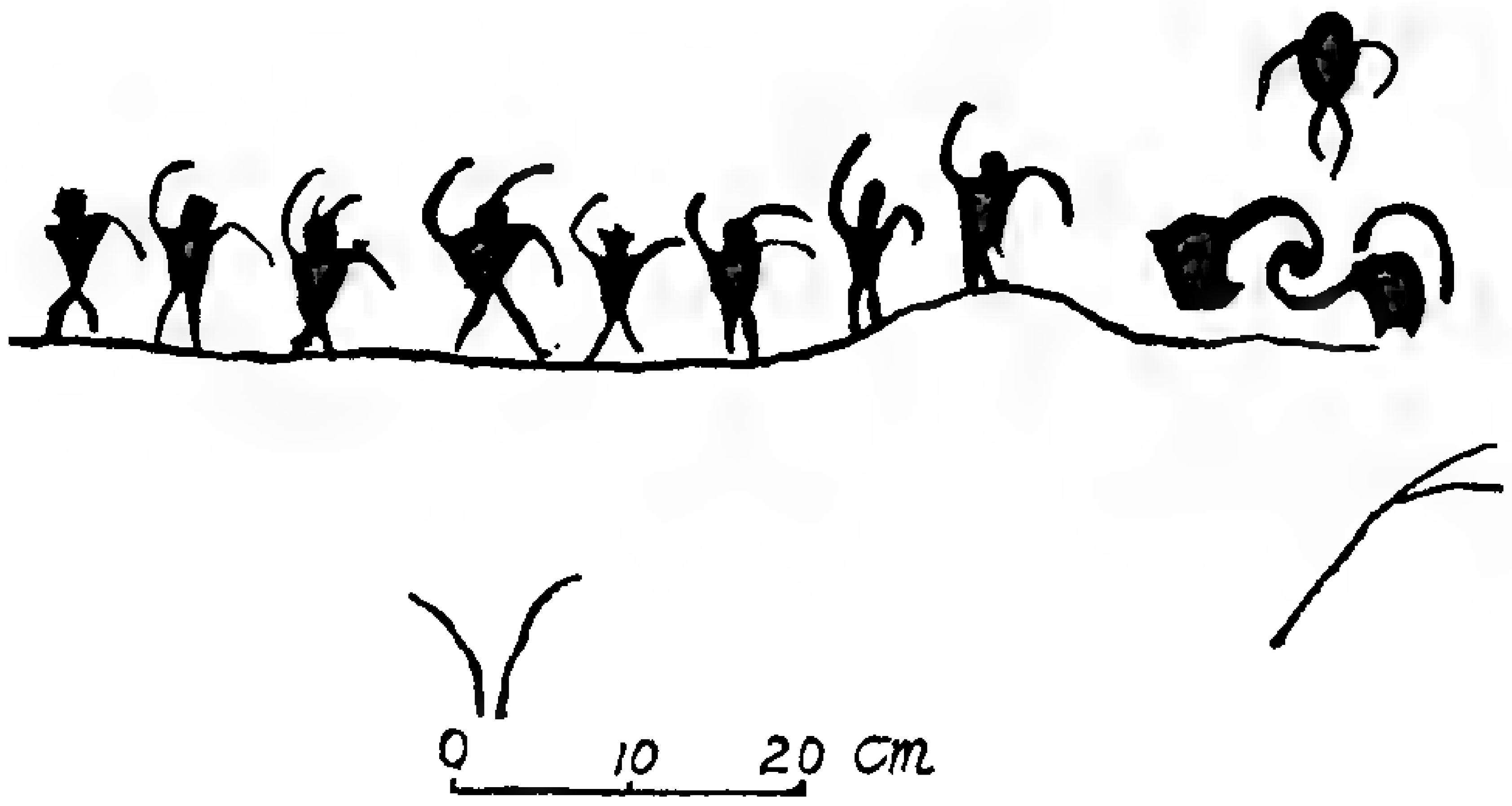
图五七　第七地点2区（右下）

3区

由2区向右5—6米处，便进入第七地点崖画的最密集部分，在一块约为6×4米之光滑崖壁上图形密集，按其分布情况，分为3、4、5三个区。

3区范围约3×2米，西距2区5·7米，下距可以立足之岩石约2米。

左上有人一排，下有代表地面之曲线，上见八人，作一臂高扬之状，左起第二人、第四人、第六人头有代表饰物的长线条。右端见二动物，长鼻勾连，当是象，左象身残缺大半，四肢亦不见；右象的形象基本完整；两象长鼻勾在一起作互斗之状；右象之右又见一长鼻，而象身已不见。若斗象之说不误，则与左端八人原为一个画面。人群或与斗象有关，似为在旁呐喊助威者。在八人之下还有一些线条（符号？）(图五八，图版一一）。

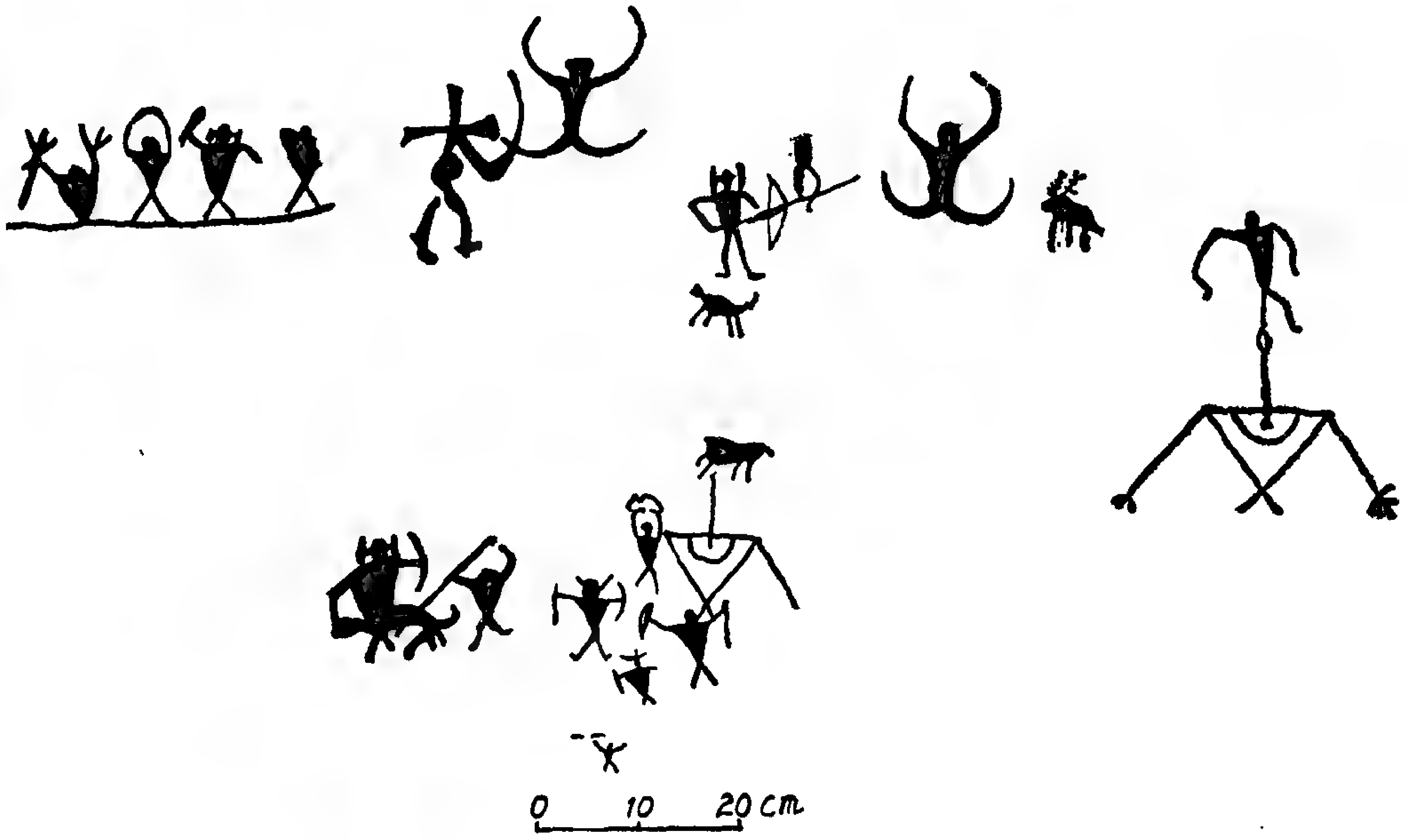


图五八　第七地点3区（左上）

斗象画面之左下又有一代表地面之线条，上见四人；左起一人，似作一手持叉状物，一手高举手指张开之状，惟较模糊，不能确定；第二人双臂反卷交于头顶；第三人

耳绘两短线，手持短棒；第四人上部残缺。往右见一人，侧身而立，腹鼓出，身部腿部之曲线亦绘出，双手持一弯形物（芦笙？），而肩又画有一横线，不知代表何物。其右有一人，双腿岔开几成直线，双臂上举，此人之一腿与上一人所持弯形物重叠在一起，无法分辨是一次所绘抑有先后不同。往右有三个图形，一人耳绘成两短线，手持弩；一兽种属不明，另一人上部残缺。再右又见一人双腿岔开之状如前。旁有一动物，有双角，角有枝杈，显然是鹿类。再右有一巨形怪人，颜色较淡，仅绘轮廓，双手几及地面，手指张开，无头，颈部画一竖线直通向上，末端有一圆圈，上有一人，其足正立于圆圈之上，整个图形意义不明。

上述图形之左下相隔0.30米处有一组图形，左起二人一兽，一人双耳画成短的直线，一手持弯形物（盾牌之侧观？），下部与兽之头部连成一片，兽尾卷，种属不明，另一人持长武器正刺入此兽之身。此或表现二人合力猎取一兽之情景。往右见人形五个：一人头有角形饰，手持弯形武器同上，另一手持短兵器；另两人亦手持武器；上有一人双手高举似托一重物；下一人身形较小。此五人或与左端两人一兽为同一画面，皆表现狩猎者。在此组五人之右上又见仅绘轮廓之无头怪人，惟颈部之竖线之上绘一动物，与托重物者及其下持武器者笔划重叠，似非一次绘成，但与前一无头怪人形象一致，颜色均较淡，应为同一时期所绘（图五九；图版一一）。



图五九　第七地点3区（中）

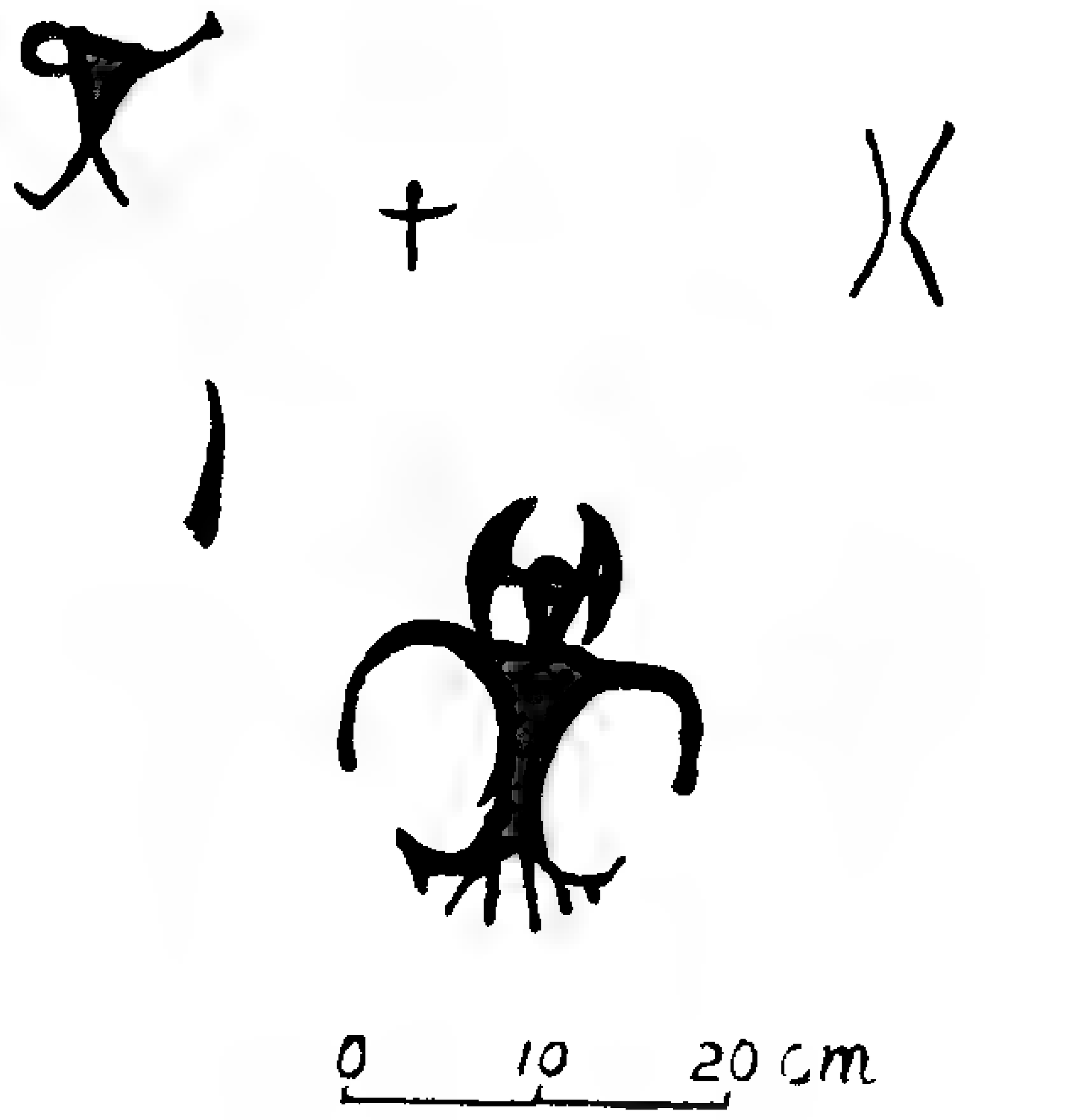
上述图形之外，画面较为稀少，且模糊太甚。无头怪人之右有人形，其下又仿佛见一兽二人。

最右端一人形较明，其耳甚大，双臂张开，无足，身下呈鱼尾状，附近有“八”字形等符号，左上方有一人，一手叉腰，一手前指（图六〇）。

最下端又见一人，与他画相隔已在1米左右。

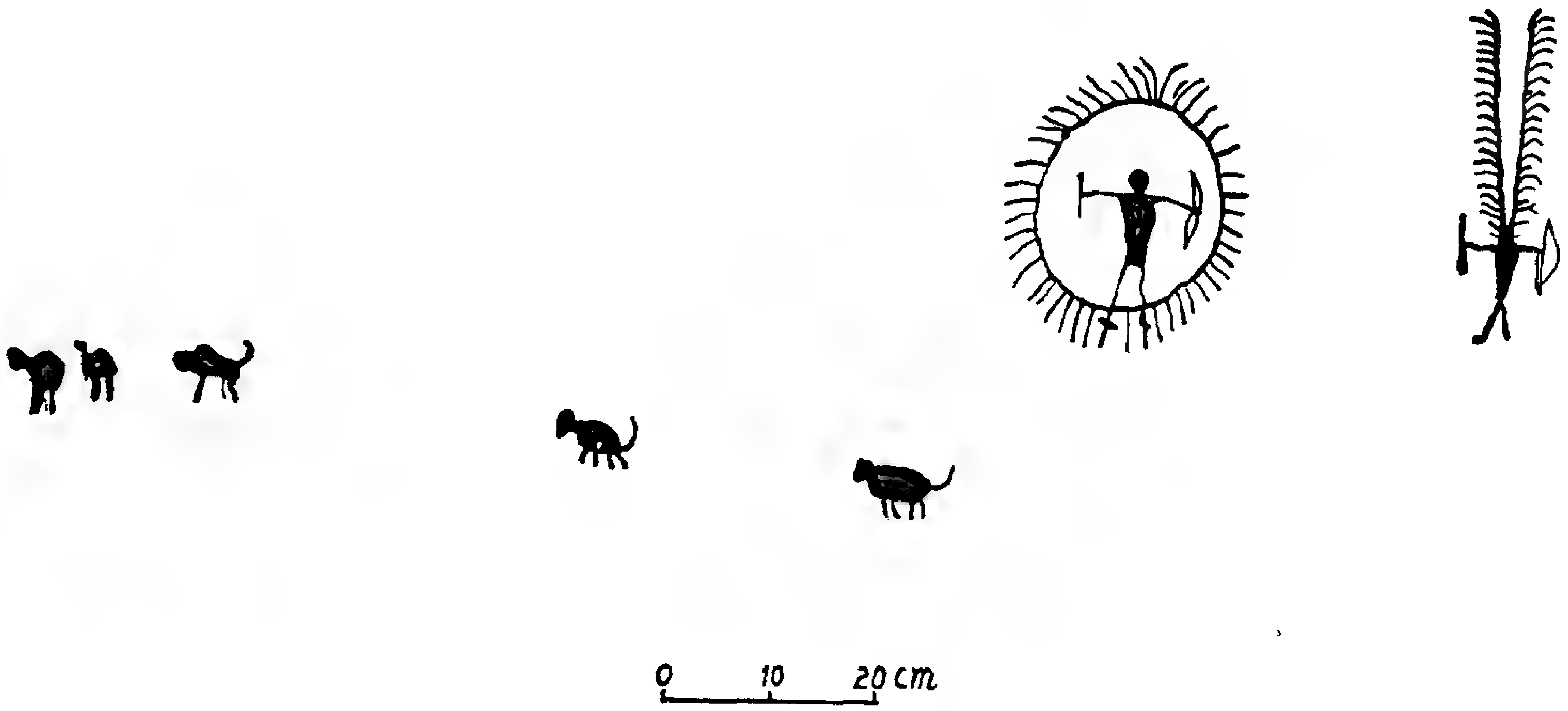
4 区

在3区之右0.8米，范围约1.7×1.6米，下端距立足之岩石约1.3米。



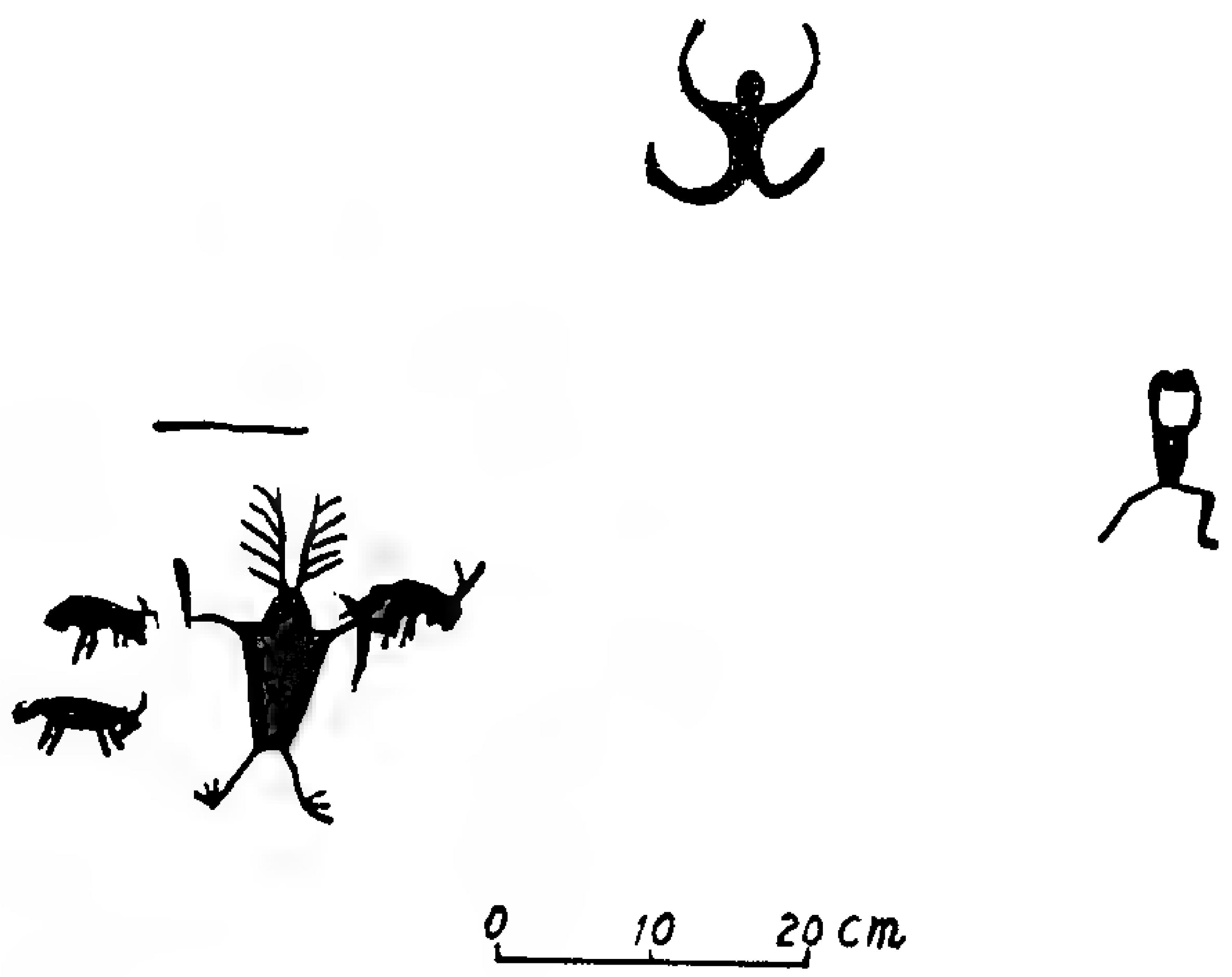
图六〇　第七地点3区（右上）

右端最高处有两个引人注目图形。一个是在圆圈周围画许多光芒，明显地代表太阳；中有一人，双臂平伸，一手持弓，一手持短兵器。此人双足绘在圆圈之外。另一个是头有两根长羽毛之人形，一手持短兵器，一手持椭圆形物（盾牌？弓？）。此两个图形甚为清晰。“太阳人”之左可见五（四？）兽，种属不明，均向左行进，彼此相隔甚远，不知与“太阳人”等有何关系（图六一；彩版七，1）。



图六一　第七地点4区（上）

羽毛人形之下见两小人，作双臂高举状；另有两个“八”字形符号，如三区所见。再下一组以一较大人形为中心，此人头有两根羽毛为饰，一手持短兵器，一手持弯



图六二　第七地点4区（中下）

形物（盾牌之侧视？）；左有二兽，右有一兽，头均画成叉状以代表犄角，当为鹿麂之类，均作低头驯服之状。右兽与弯形物笔划重叠。此一人三兽之右上方有一人，双腿岔开几乎成直线，双臂高举，与3区所见两人形同。更右一人，作双臂交叉于顶，头不见（图六二）。

一人三兽之左有两人，均手持椭圆形物（盾牌？）。

5 区

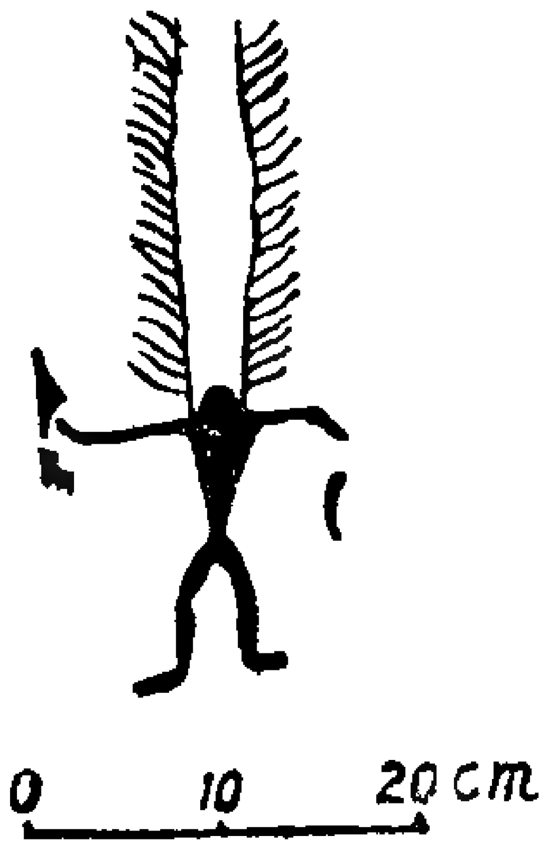
在3区和4区之下，范围约2.3×1.8米，下端距可立足之岩石仅0.4—0.5米。下端紧接一凹穴（穴内尚有图形，因漫漶太甚，未作记录）。

左端见一头饰双羽毛之人形，一手持短兵器，另一手所持之物不明（图六三；图版一二，2）。

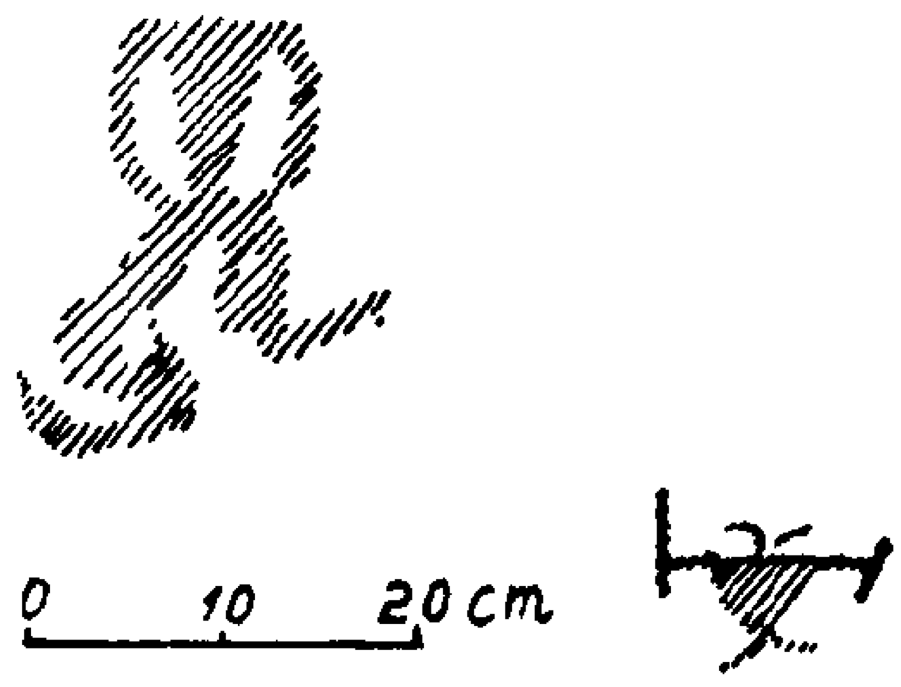
往右在广大范围内，散布一些零星图形，且多残缺。除一般人形外，可辨者有持牛角者、持弯形物者及动物图形等等。

最右方有一怪异人形，双腿部画成蛇状，双手叉腰，头不见（图六四）。

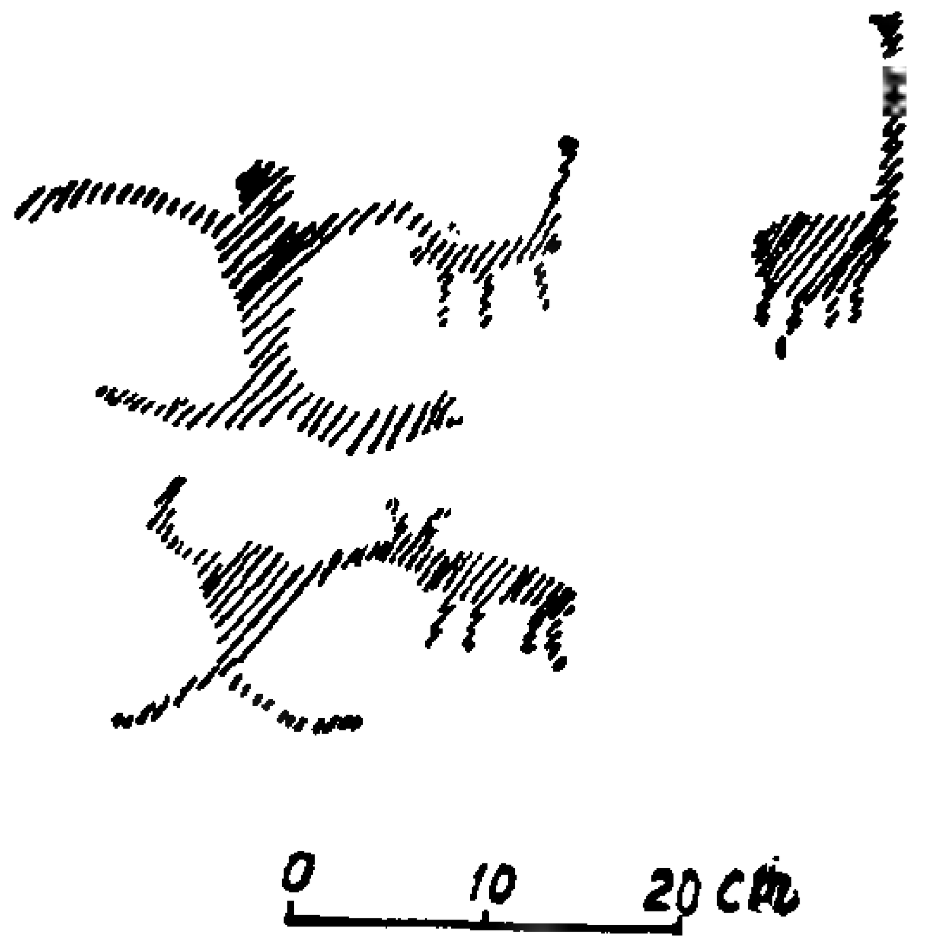
最下一组图形较明。有二人作双臂平伸状，一臂之末端各执一动物，不辨何兽。右有一象，长鼻伸向天空。左有一人，头有角形饰，双手各持短棒。这组图形表示狩猎，抑表现某种仪式，尚待研究（图六五）。



图六三　第七地点5区（左上）



图六四　第七地点5区（右上）

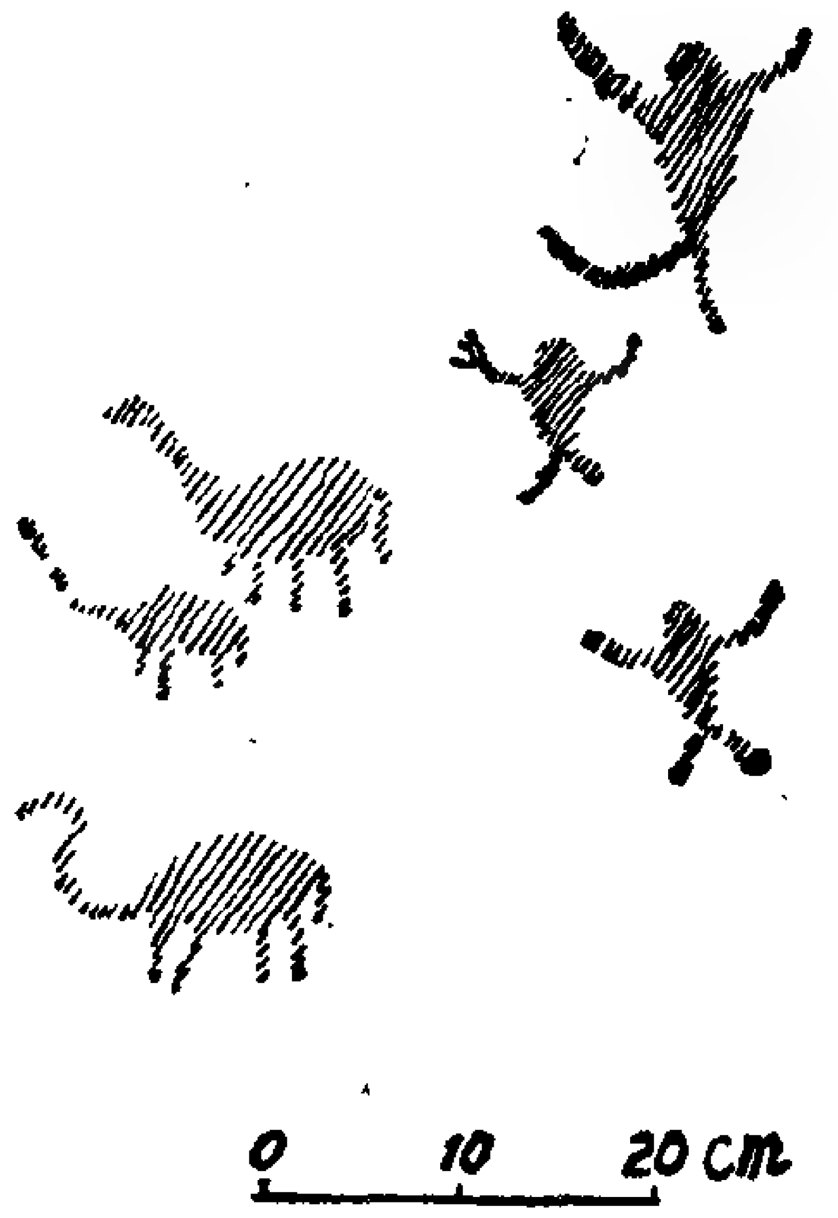


图六五　第七地点5区（下）

6 区

正对4区之下的杂乱岩石上亦有画。其中有一块较明晰，范围约0.5×0.5米，下端距可立足地面1.6米。

这组图形包括三个人形及三个动物。人皆双臂扬举；动物有长鼻，身绘成圆形，当是象无疑。三象在三人之前，人正作吆喝之状。这组图形应是表现赶象的画面（图六六）。



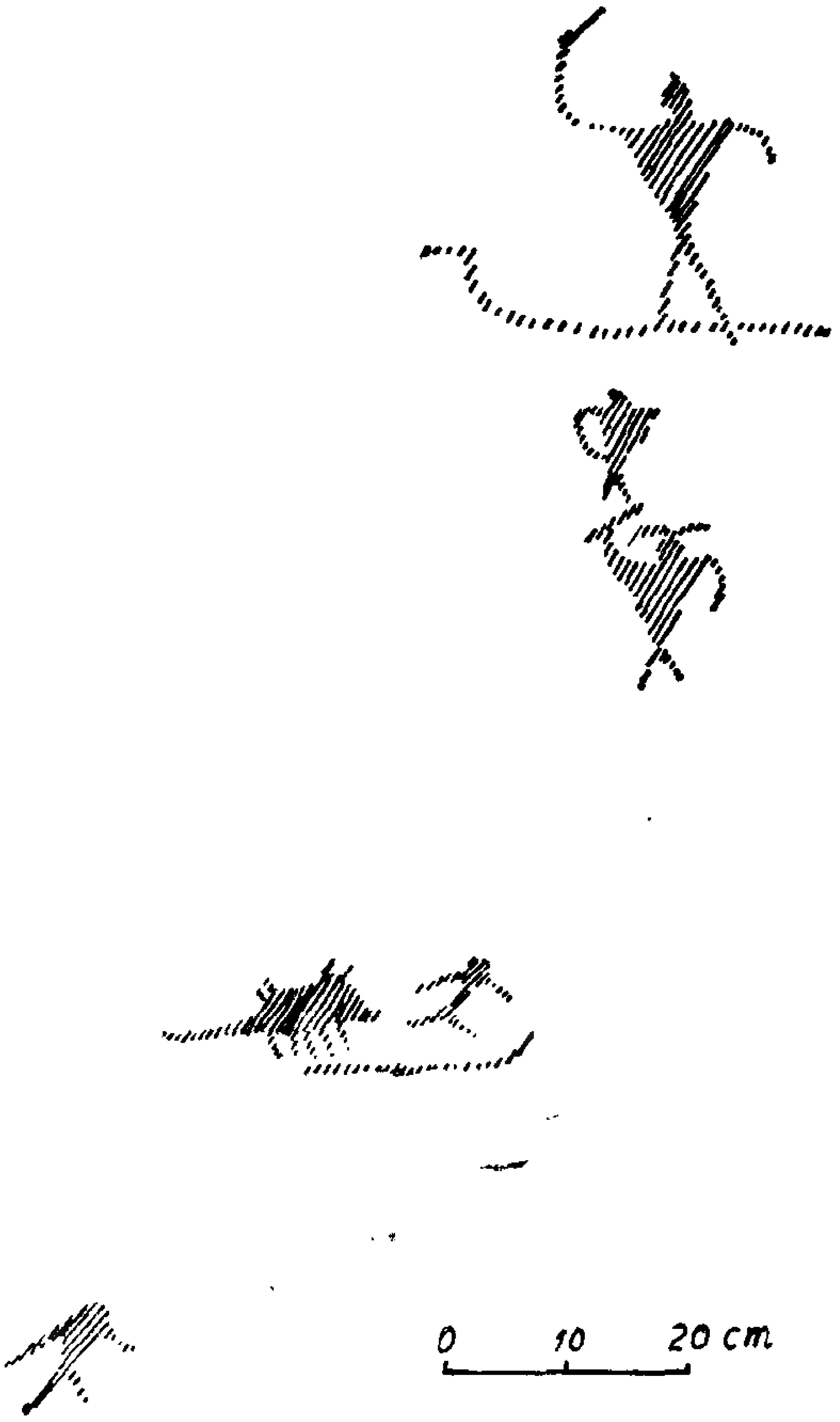
图六六 第七地点6区

7 区

在4区之右约7.5米处，有一洞，洞之右缘及右上方有画，范围约0.7×1.3米，下端距地面约4.2米。

最高处见三人形；一人一臂高扬，下有一表示地面之线条；其下一人一臂残缺，一人有双角形头饰，一手高举持短棒，一臂伸开。

由此往下，有一动物，头向右，粗身拱嘴，颈有鬃，背腹皆有浓毛，长尾，似为野猪。前有一人，斜身，双腿双臂分开，作向右奔跑状，似见野猪仓惶逃命者。此人下有一线条，表现地面。其左下方又有一人，身亦微斜，正对野猪及逃命者跑来，似赴援者（图六七）。



图六七 第七地点7区

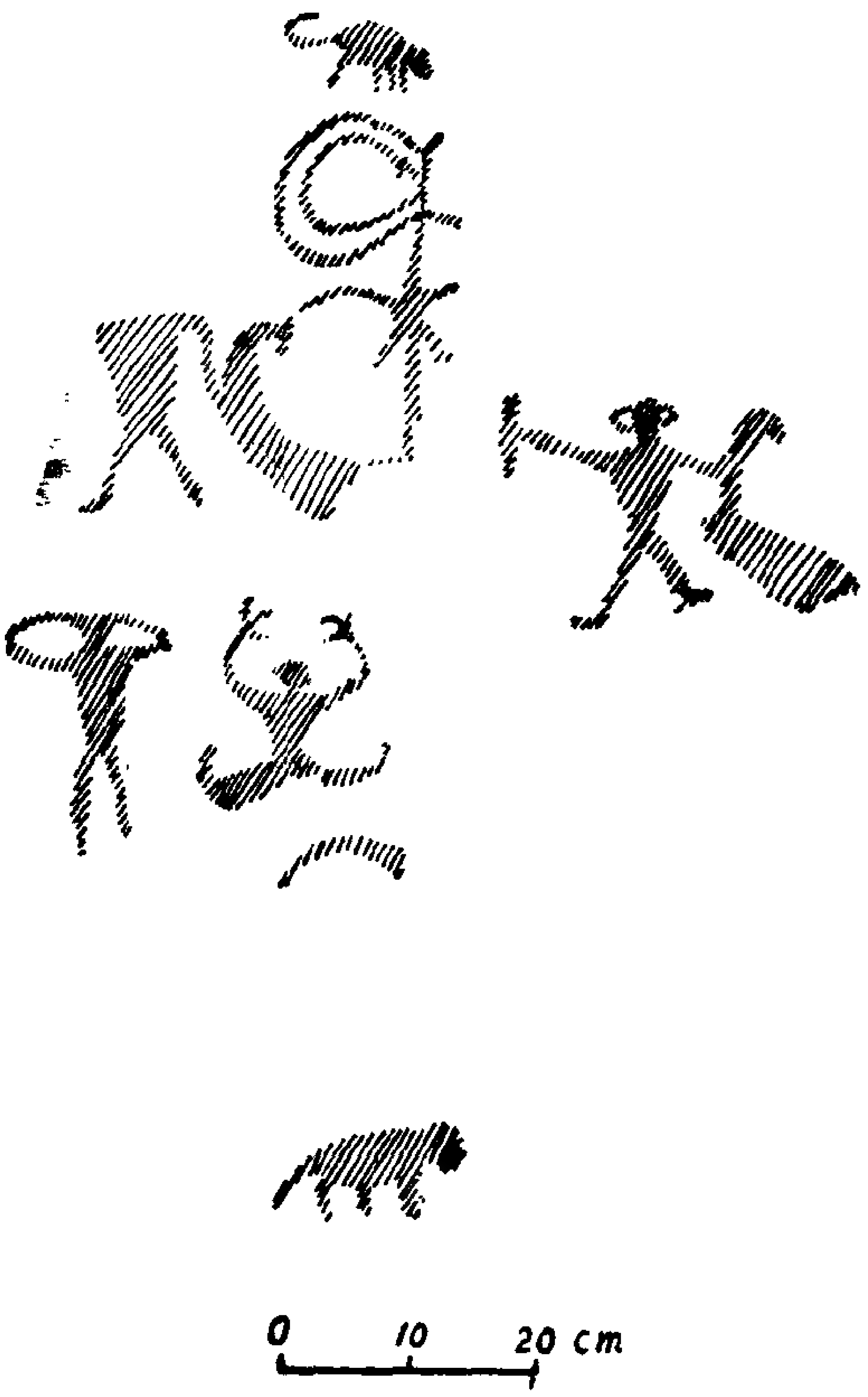
8 区

在7区之右约3.8米处，范围约0.8×1.1米，下端距地面2.7米。

此区所有图形均不明。上端似为一动物，卷尾。下有杂乱线条一组，略似旗旛（？）之类。旁有两人，左者头及一臂残缺，作手持牛角（？）之状；右者双手画

成圆圈状，一手持短兵器，一手持牛角（动物？）。下有两人，一人作双臂交叉于头之状；一人双臂高举，手指张开，两腿岔开几成直线，下有一牛角形物。往下0.2米处，有一动物，圆头身粗，似为虎（图六八）。

除以上八区外，还有一些零星图形。如在一区之左上方岩石高处，有一人形一臂甚长（手持一蛇？），一足残缺；又有一符号，圆圈之上有两竖线；又在7区8区之间见两人（左者头已不见），手臂相连，一臂微扬，作舞蹈状（图六九）。



图六八　第七地点8区

图六九　第七地点零散图形

第七地点是图形较多的一个点，但图形分散，模糊较甚。以上仅是一些较可辨识者。

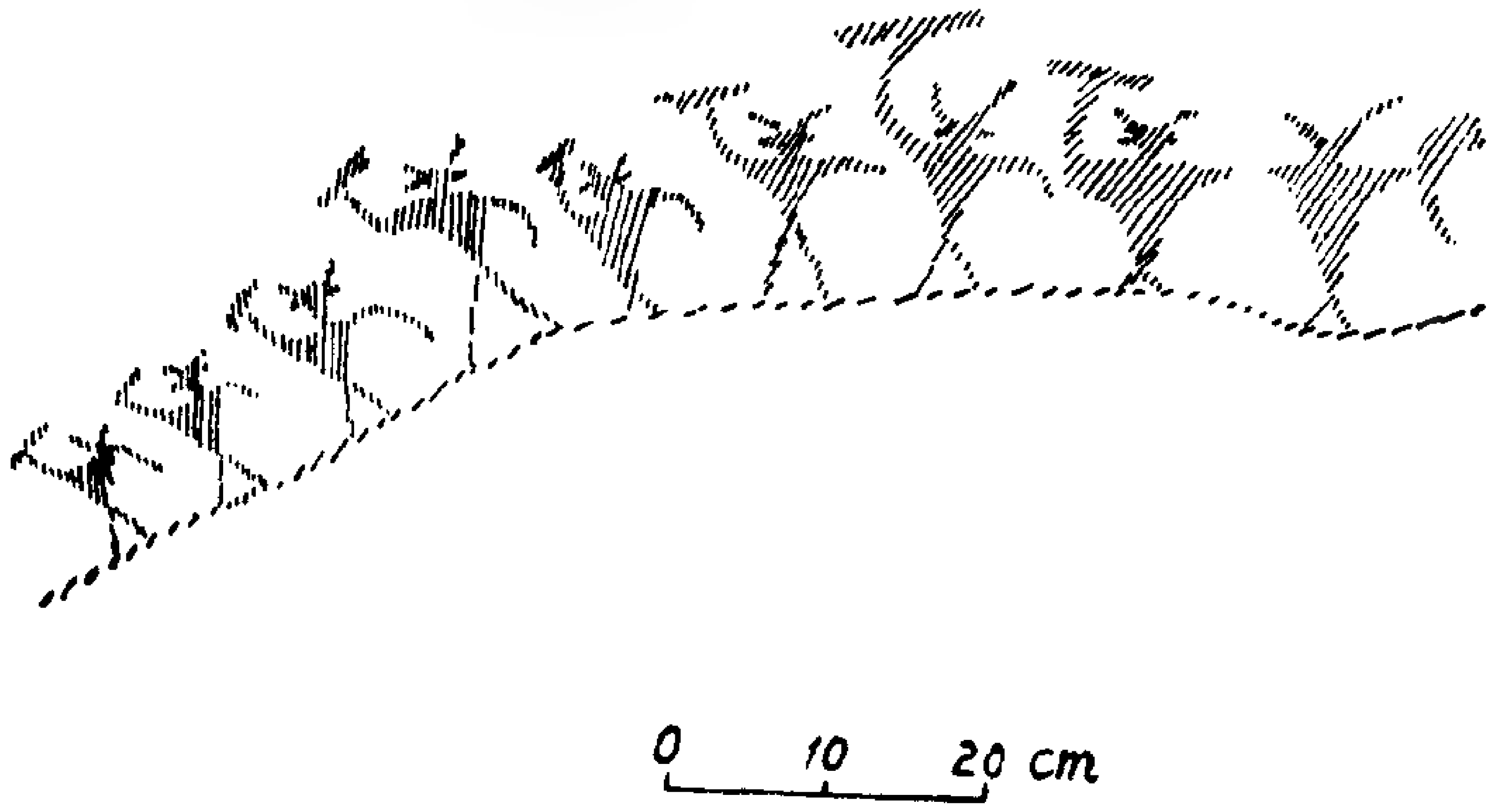
八　第八地点

地名“别锡戛朴”（意为“可以避雨之崖”）；又称“蝙蝠洞”。在永德海村东北约

一小时路程。山崖是西北—东南方向，崖壁面西南。崖前平地约5×3米。

原有画范围约1.5×0.8米，下端距地面5米左右。

这里的画现存者仅一组图形，共九人站立一排，下有表示山路之曲线。右起四人基本上平列，较清晰。为首一人，一手持牛角状，一臂残缺。第二人一手持短兵器高举于头，一臂残缺。第三人、第四人一手持短兵器高举头顶，一臂伸开。以下诸人所持之物及姿态均同，惟第五人以下渐向左方倾斜，且较模糊。此九人头上均有双角形，似代表头上饰有兽角兽齿之类。第二人以下耳部向外突出，似为了表现某种耳饰，惜多不明（图七〇；彩版六，2）。

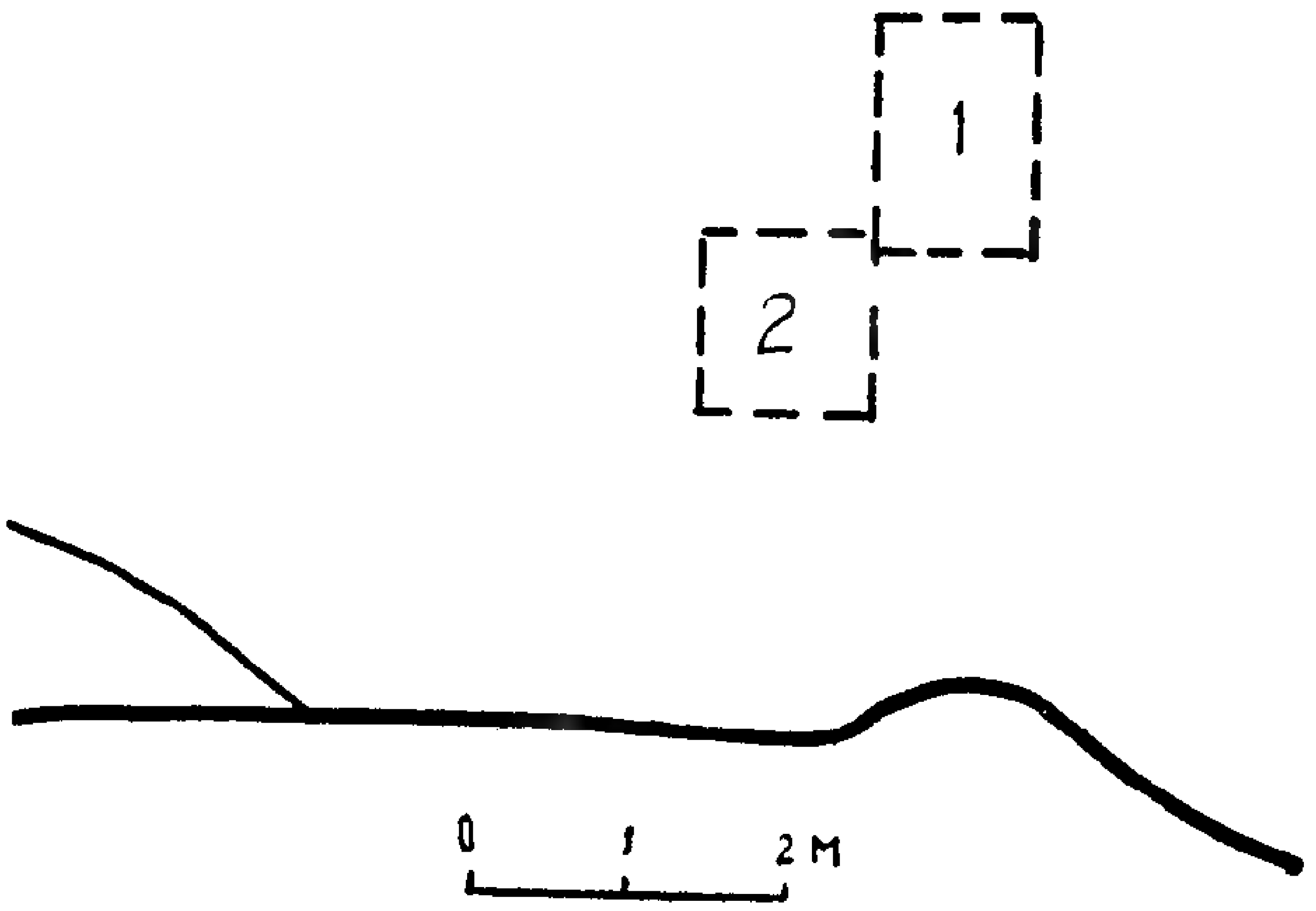


图七〇　第八地点

九　第九地点

地名“贡不卓”（意为“仙人之崖”），又名“坦东遼”（意为“洪水漫过之洞”）。在丁来大寨之南约一小时路程，在勐乃东北约三小时路程。山崖基本上东西走向，山崖面南。崖前有平地约6.5×8米。

画主要分布在大小约6.4×4.5米的范围，在此主要部分之西，尚有零星图形。主要部分共分两个地区（图七一）：



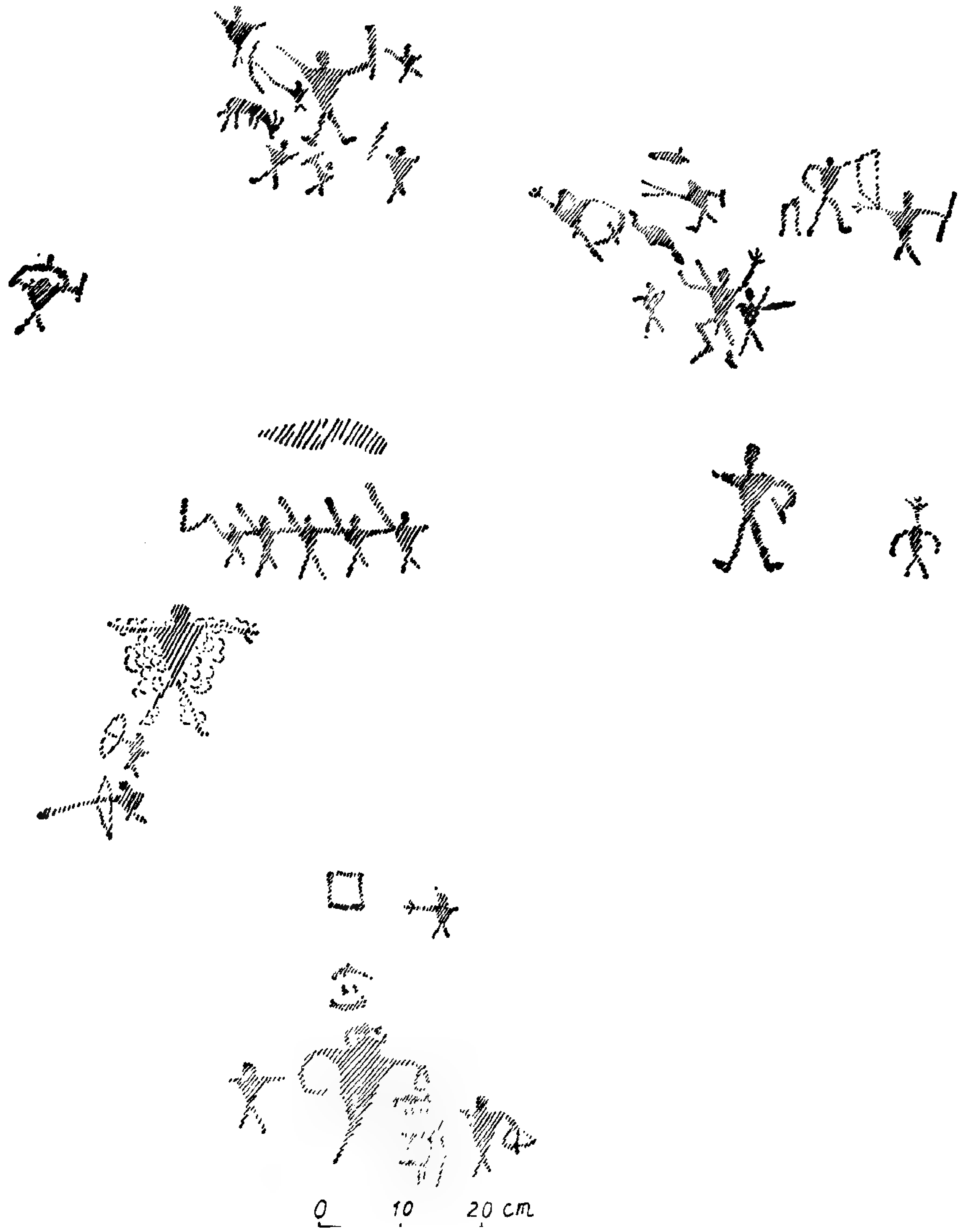
图七一　第九地点各区分布图

1 区

图形分布在崖壁一个小凹穴之周围，范围约1.0×1.5米；下端距地面约3米。

洞之左上方有一组图形，共见七人一兽。七人中有四人一手高举武器，三人所持如

棍棒之类，另一人持弯形物（？），余三人作双手高举状。兽有双角，身躯较细，是典型的鹿子形象，此兽困在人群中，作低头驯服状。此组当系表现狩猎的画面。右下方又有一组图形，以一蟒蛇为中心，此蟒蛇腹部突起，据当地群众说，蟒蛇吞食人或兽后正是如此。其上有一人，持叉状物，当为猎蟒蛇工具。持叉者之上有一图形，已残缺不明。蟒蛇之左有一人，一手叉腰（或手持武器），一臂前伸，作奔跑逃命状。蟒蛇之下有三人，一人身背长兵器双臂高举；左右各有一人，身形较小，右者亦身背长兵器。蟒蛇之右又有三人形，其中一人持长兵器。此组人群应均与蟒蛇有关。洞之右下有二人，一人



图七二　第九地点 1 区

一臂下弯，手持短兵器。一人头有三叉形饰。洞之左下有一排五人，手臂相牵，左起第一人身形较小，手持一物。五人之上有一片红色，略呈椭圆形，色已淡。五人之左上方稍远处，还有一人形。五人之下有一怪人，作双臂平伸之状，身体四周画有许多圆圈（代表树叶？）；此怪人下两人持弩向左，而左边原来有何物已不可见。往下离洞稍远处还有许多图形，甚模糊。可辨有持弩者、手臂平伸者或叉腰者，有动物，还有方格形等符号（图七二；彩版八，1）。

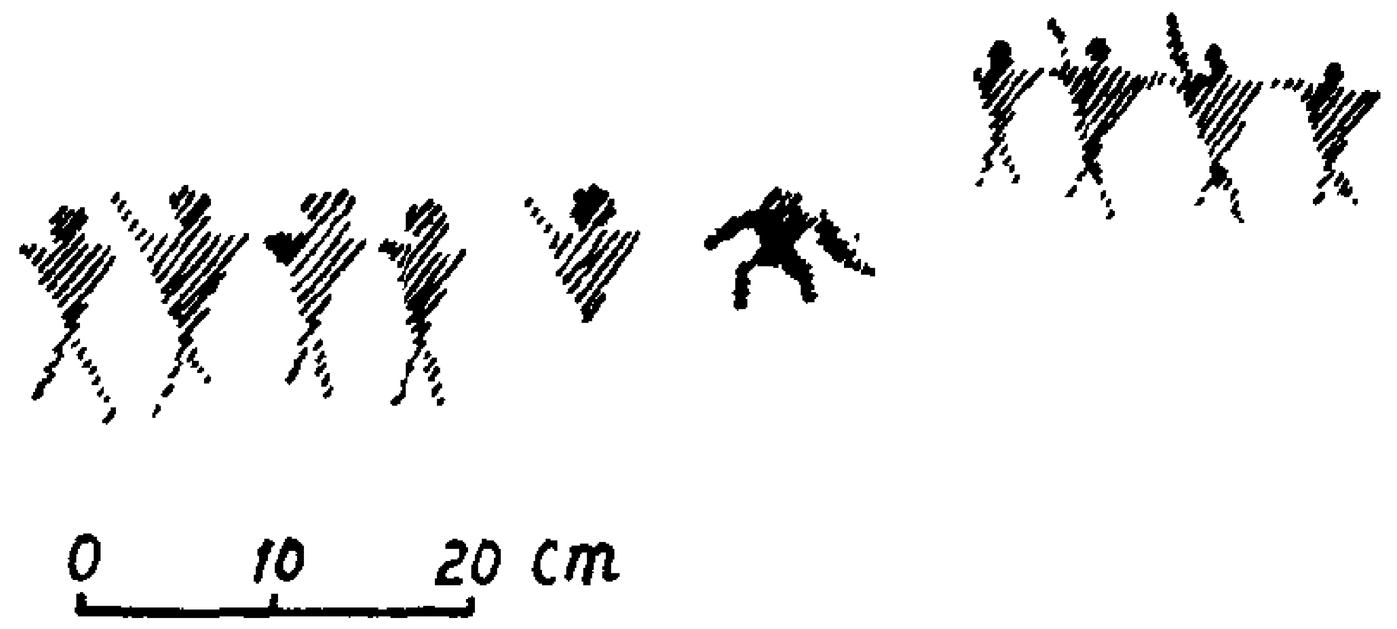
2 区

在紧接1区之左下方，范围约1.1×1.1米，下端距地面约2米。

此区图形甚少，左上端只见一人一弩，人之头部、双臂均不见。

此下相隔0.8米处始又见图形。共有人两排：上一排四人作手臂相牵之状，其状如1区左下方所见，其中至少两人身背长兵器；下一排共五人，情况如前，惟较模糊。右起第一人双腿已模糊。两排人之间还有较小人形一个，作双臂伸开，手作持物之状（图七三）。

图七三　第九地点2区



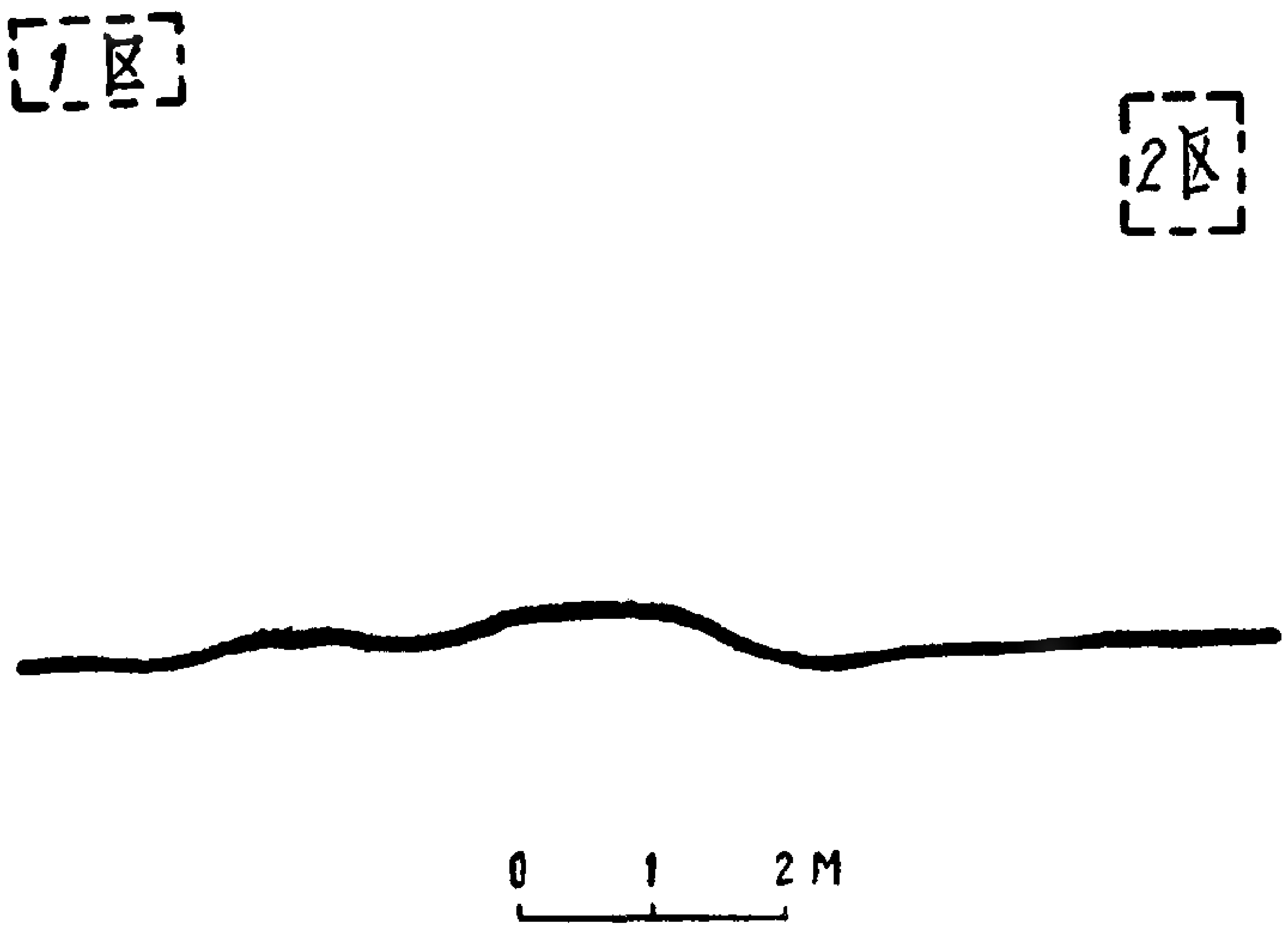
图七四　第九地点零散图形

此外，还有一些零星图形。如2区之左（西方）约2米处有一图形，似房屋，而身部多残缺。下原有图形多模糊。再左约1米处，又有一人形仅绘出头及双臂（图七四）。

十　第十地点

地名"帕典姆"，与第一地点名称同。在贺勐之西，由贺勐上山约一小时半路程可达。该山内有赤铁矿，前人已挖掘，其洞尚在。山崖东西方向，面南，崖前即为糯良通往勐省之路，有画崖面长约10米，崖前平地约为10×3米。崖石呈红色，表面凹凸不平，其情形同于第五地点。

此点之画笔划粗率，画风与一般不同，或为取颜料者随意涂抹。勉强分之，亦可分为两区（图七五）。

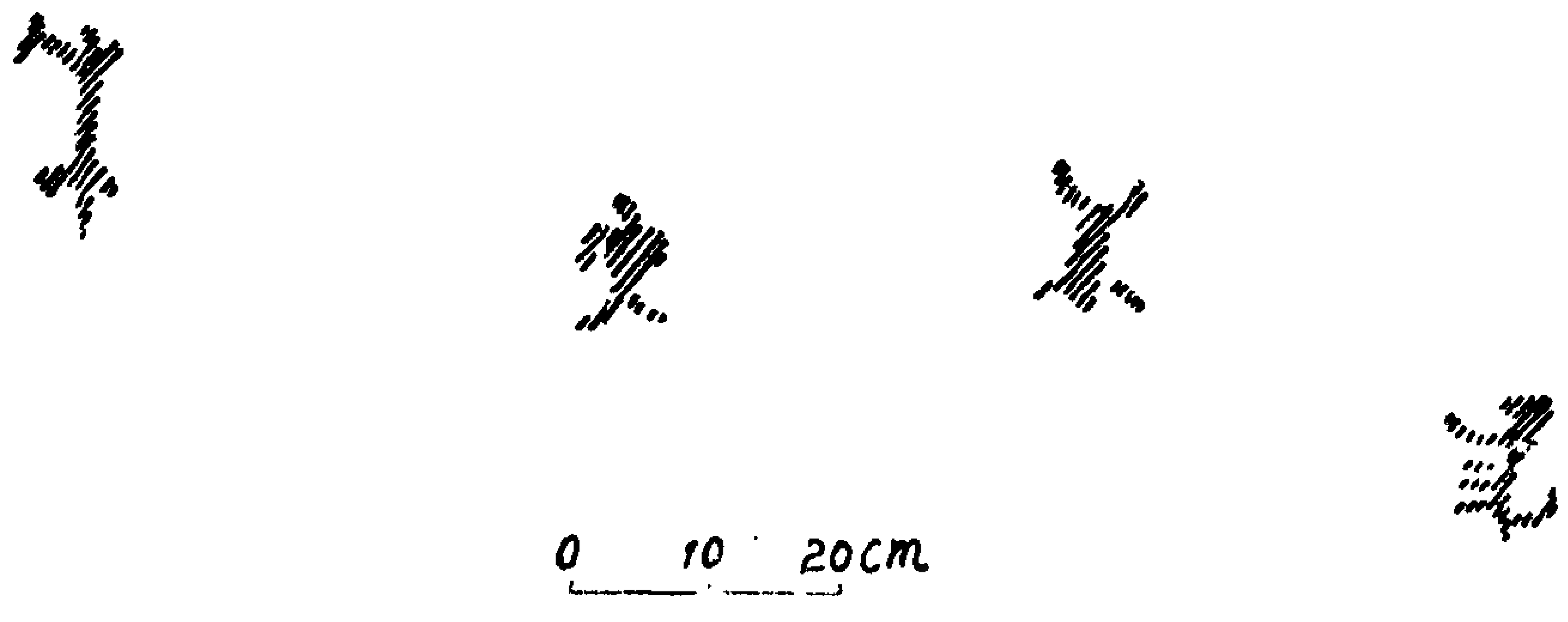


图七五　第十地点各区分布图

1 区

范围约1.2×0.6米，下端距地面约4.1米。

仅有四个图形较清晰。左起第一个图形似人手持短兵器。第二个图形似一人垂手而立。第三个图形似一人倒立。第四个图形似侧绘一兽，兽有四足及卷尾。此四图形相距较远，彼此间显然无联系（图七六）。

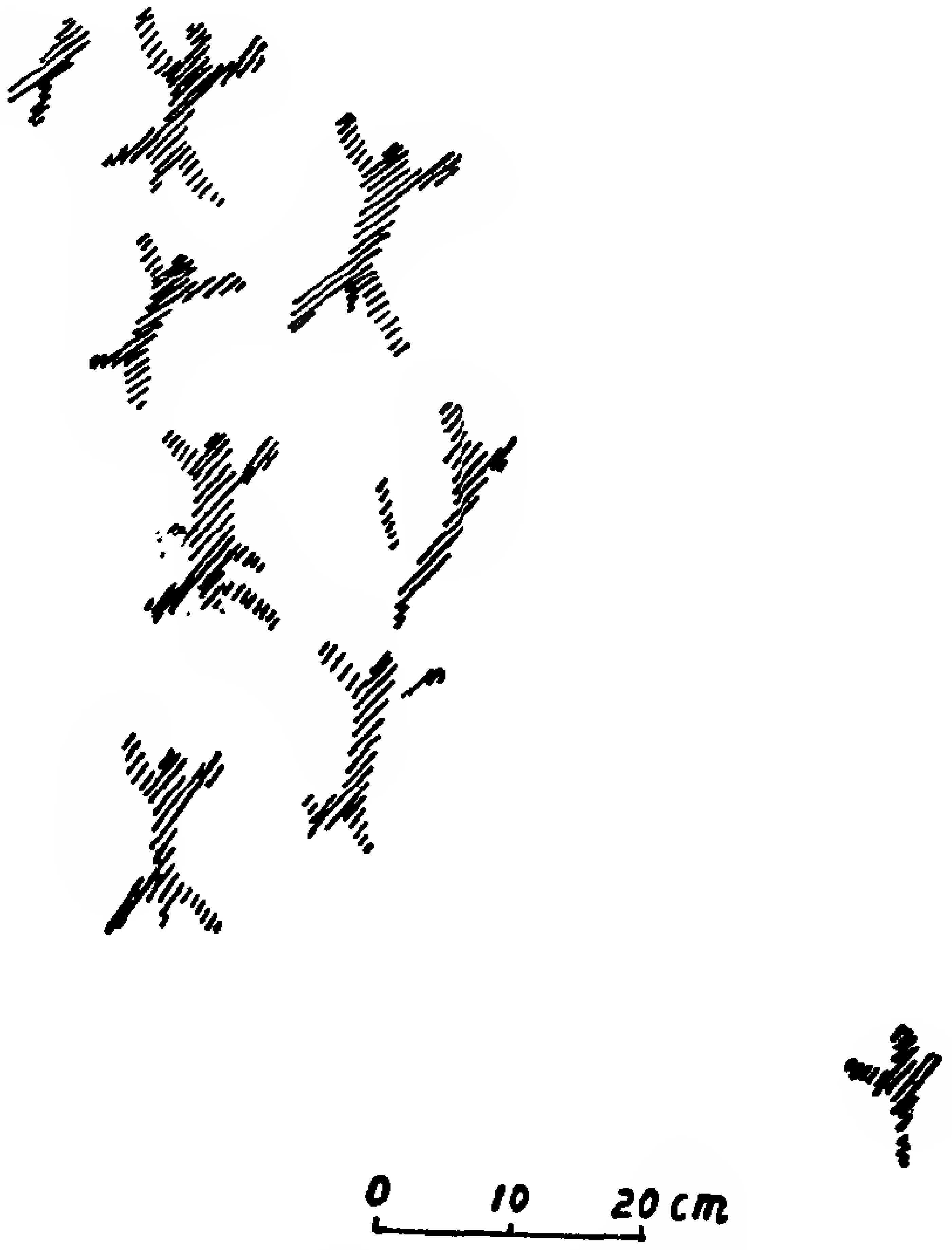


图七六　第十地点1区

2 区

在1区之右约7米处，画主要分布在一浅穴之内壁，洞穴上端有光透入，足可供作画。画的范围约为0.7×0.4米，下端距地面3米。

洞内可见人形八个，皆作双臂高举状（有两人残缺）。其中至少有四人，在两腿之间明显绘有下垂物，似表示男性。其中一人身佩长武器。此八人或一次所绘。洞口之外左下端又有一人形，与上述略同，下部已残（图七七；彩版八，2）。



图七七　第十地点2区

第四章　内容和题材

一　图形分类考释

研究崖画内容和题材，首要工作是辨识图形，然后才知道某一组图形和画面的意义。仿佛破读一种死文字，首先必须懂得每个字或符号的意义和音读，然后才能读通全句。

沧源崖画全部图形，据我们粗略统计，约有七百五十至八百个[1]，可识者不过十之二、三。大体可释的图形归纳起来共可分为人物、器物、房屋、动物、神祇和神话人物、自然物、符号和手印七类。试分别考释如下。

（一）人物

1　　2

图七八　妇女的形象
（1、第一地点5区　2、第六地点6区）

在全部图形中，人物形象至少占百分之七十以上。

人物中有一部份一望而知是男子，画出了男性器官（比较明显的如第六地点6区、第十地点2区）。有个别人物可以认为是女性（图七八），比较明显的是第六地点5区右上角的二个人形，不仅画出女性器官，而且突出地画出乳房（这是崖画艺术中表现女性的一种传统方法[2]）；其次是第一地点5区两个人形和4区一个人形，身体下大上小，与一般人体作倒三角形者不同，应表示肚子很大之意。在崖

① 这是大体可以辨清笔划的图形数。若只见红色痕迹即算一个图形，总数自不止此。

② 西班牙 Cogul 洞穴旧石器时代壁画中，跳舞的妇女已有如此画法（参见 The Rock Art of the Spanish Levant, Fig.34）。又澳大利亚人崖画中一组表现妇女奔跑图形也是如此（参见 The Rock Art of Australia, p.211, Fig.55）。尽管画的风格迥异，但表现的方法是一致的。

画中这也是一种常见的表示女人的方法①。

大部份人物形象是没有特别表现性别的。但从装束及所持物来看，其中大部分仍是男性。故崖画所表现者主要是男子的活动。这和世界其他地区崖画的情况，也是一致的。凡是画妇女形象，多有特殊含意，如祈求丰产及多子等等②。

人物形象有大小之别，多半为了说明身份或社会地位之悬殊（如第一地点5区和第六地点5区持盾人形腋下又有两较小人形）。并非身材较小人形就是小孩。仅仅第六地点4区山洞图形之上人群中小人可以认为是孩子。

总之，崖画中绝大多数人物图形都是成年男子。崖画也就是他们画的。第五地点5区那个手印属于成年男性，即为有力的佐证。

关于人物的装束，多种多样。下面仅就几种常见的特殊装饰略加介绍。

1.头插羽毛者

见于第一地点2区、第七地点1区、2区、4区、5区。一般是人头之上画二根长线条，每根一侧排列许多短的横线；还有在头顶画许多短的线条。前者可能代表一些长尾鸟的尾羽，后者代表较多短羽毛。这两种表现法在云南青铜器和铜鼓的“羽人”图案中都能见到（参见图一〇六）。

按头上饰尾羽之俗，滇西民族自古有之。（元）李京《云南志略》（涵芬楼本《说郛》卷三六）：

“蒲蛮……头插雉尾，驰突如飞。”

“金齿百夷……遇破敌，斩首置于楼下，军校毕集，结束甚武。髻插雉尾，手执兵矢，绕俘馘而舞。”

（明）钱古训等《百夷传》（江应樑校注本，下不注明者同）：

“百夷……贵贱皆戴笋箨帽。……插以翠花，被以毛缨，缀以毛羽。”

景泰《云南图经》孟定府下注：

“（百夷）男子……其顶遍插翠花、翎毛之类。”

（清）檀萃《滇海虞衡志》卷13：

“野人……首戴骨圈，插鸡尾。”

综合以上记载可以看出，头戴羽毛可能是成年男子日常装束，也可能是战争或舞蹈时的

---

① 如北非塔西立（Tassili）地区岸画中，男子绘成细腰状，女子则绘成凸肚状。参见The Rock Paintings of Tassili，p.80，82—83及有关图版。

② 参见Rock Art of Africa，p.86，99.

1　　2　　3

图七九　崖画和铜鼓图象中头戴兽角(齿)者的比较

（1、第一地点5区　2、第六地点6区　3、晋宁石寨山铜鼓，M13：5）

一种装饰。

2.头饰兽角（牙）者

见于第一地点5区，第七地点5区、8区，第八地点。一般是在头顶画双角形。此外，第一地点2区右边那个头画一根线条上有两杈者，也应属于这一类。这是对头饰兽角或兽牙的一种描绘（图七九，1、2）。

按原始民族喜欢把牛、羊或鹿类的双角，或野猪、豪猪等动物的獠牙饰于头顶，或者戴装有兽角或兽牙的面具。法国旧石器时代洞穴壁画上已有戴有角动物面具的人物形象[1]。印第安人面具上亦多饰有双角[2]。云南古代亦有此俗。晋宁石寨山出土铜鼓图案舞蹈人像髻上插有一对兽齿（图七九，3）[3]。又（唐）樊绰《蛮书》（向达校注本）卷四云：

“寻传蛮……射豪猪，生食其肉，取其两牙，双插顶傍为饰。”

景泰《云南图经》腾越州风俗云：

“峨昌蛮……男子顶髻，戴竹兜鍪，以毛熊皮缘之，上以猪牙鸡尾羽为顶饰。”这可以是宗教仪式中一种装束，也可以是日常装饰。崖画中所描绘者数量极少，应属前者。

3.头饰兽尾者

在第一地点2区、5区、第四地点4区、第七地点3区，都有这样的人物形象，即头上画几根线条，飘扬一边，与羽毛之直竖状态不同。

按这种装饰，在晋宁石寨山[4]、江川李家山[5]铜器图案中常见。既然头插羽毛已另有画法，则此不应再代表羽毛。对照文物和文献记载来看，我们认为这一般应代表头饰兽尾（例如牛尾或鹿尾）的形象（图八〇）。

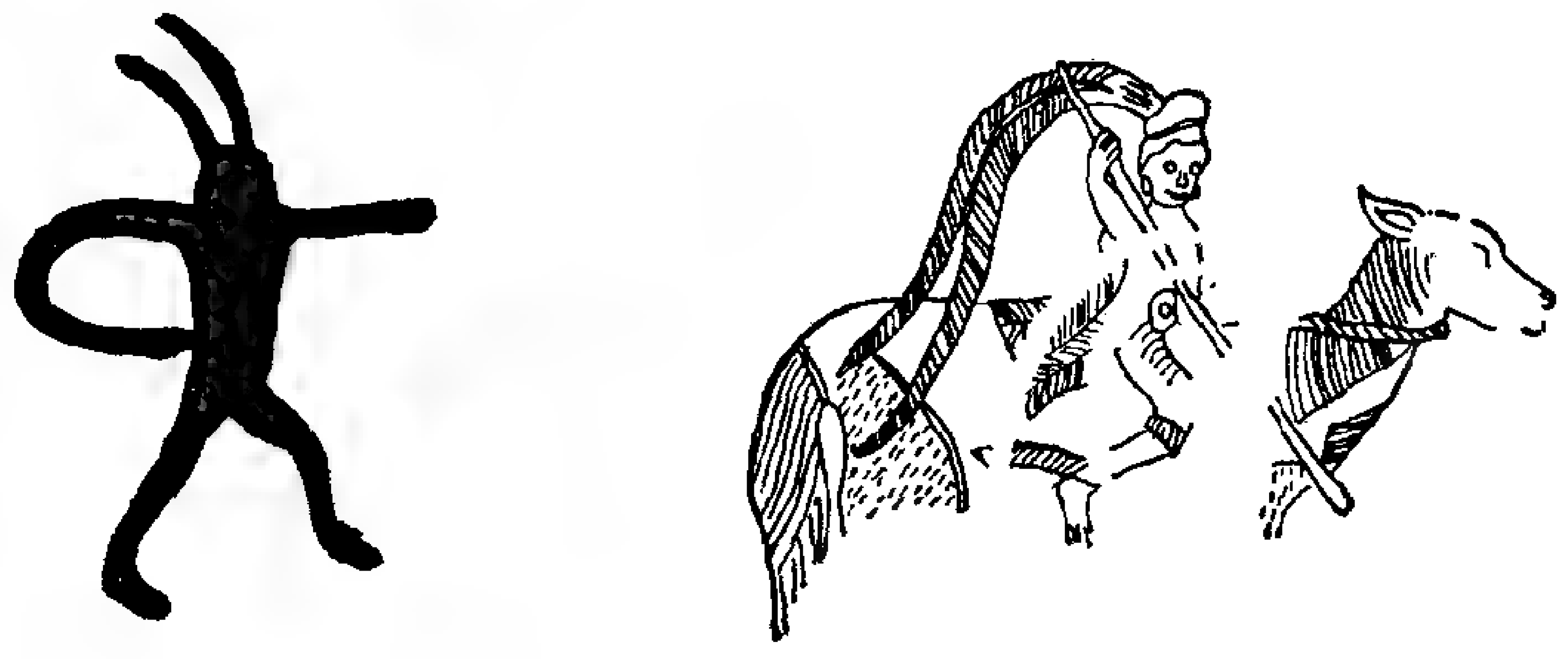
① 林惠祥：《文化人类学》，328页。商务，1935年。

② Origin of Things, p.272　278.

③ 《云南青铜器论丛》，197页，图六；北京，1981年。

④ 云南省博物馆：《晋宁石寨山古墓群出土铜铁器补遗》，42页，图一。《文物》1964年12期。《云南青铜器论丛》，197页，图四、五。

⑤ 《江川李家山古墓群发掘报告》，图版拾捌，1。



1　　2

图八〇　崖画和青铜器图象中头饰尾者的比较

（1、第一地点2区　2、江川李家山铜饰牌，M13：7）

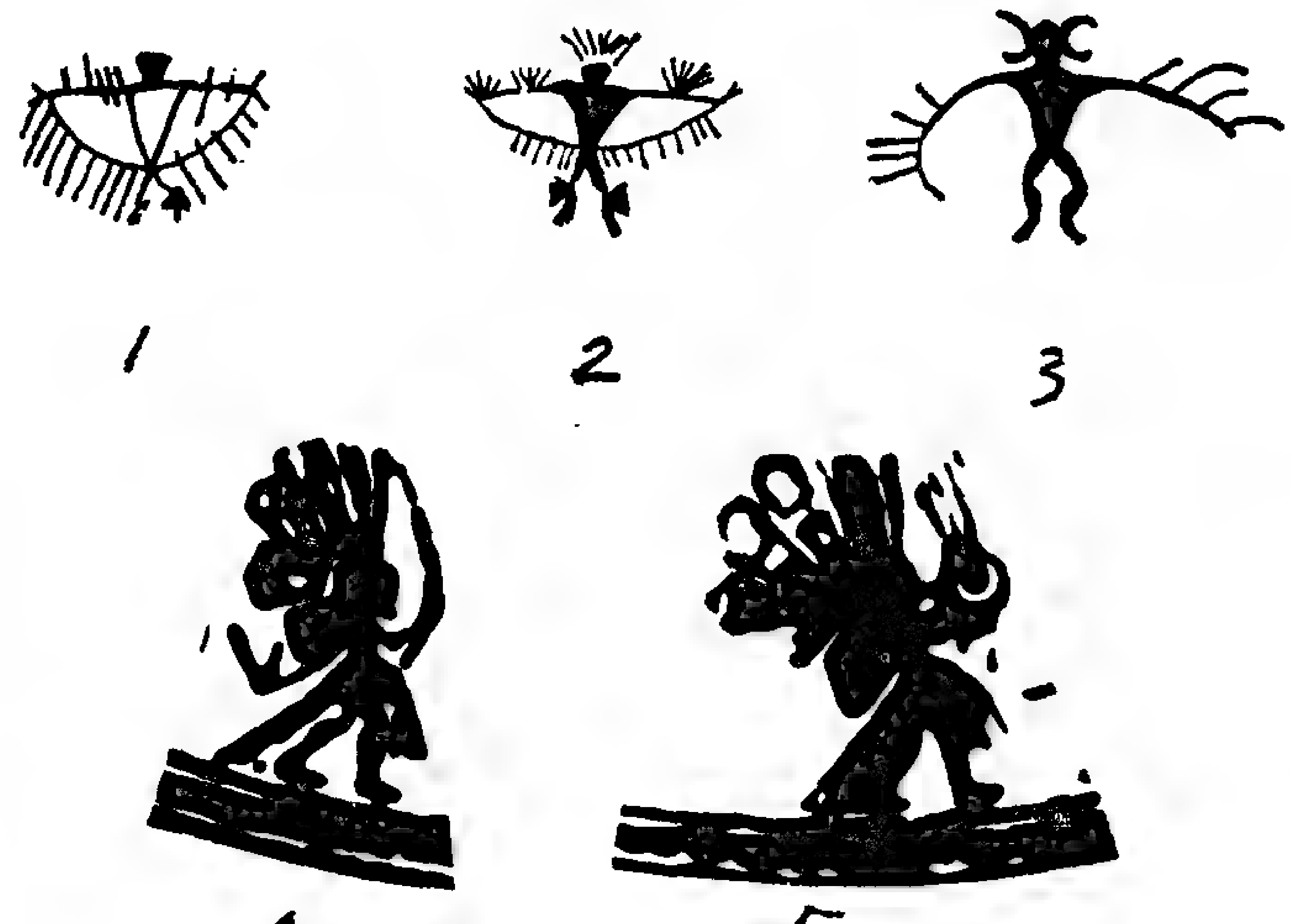
在滇西地区古代有此俗。《蛮书》卷四云：

“望苴子蛮……兜鍪上插牦牛尾，驰突如飞”。

此族南诏时分布在澜沧江以西，即今佤、崩龙、布朗各族之先民。这种战装，或标志着佩戴者的特殊身份。

4.身饰羽毛或披羽衣者

在第一地点5区、第三地点、第六地点3区、4区都可见到一种双臂画许多短线条，形成一种鸟翼状装饰的人形（故称为“鸟形人”），我们认为这应是表现人身饰有羽毛或披羽毛做成的一种舞装（图八一，1、2、3）。



图八一　崖画中“鸟形人”和铜鼓图象中的背插羽毛者

（1、第三地点　2、第六地点3区　3、第一地点5区
4、5开化铜鼓面部图象）

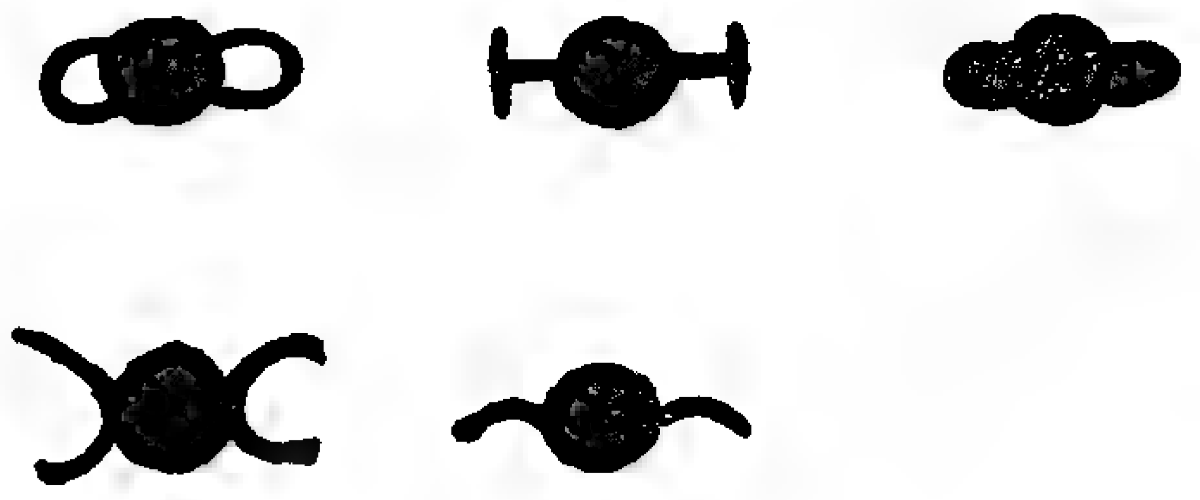
云南古代即有这种装饰，如开化铜鼓面部图案“羽人”中之为首者，除头插羽毛外，背上亦插羽毛[1]（图八一，4、5）。沧源佤族著名故事《岩惹惹木》说，孤儿岩惹惹

---

① 《云南考古》图版伍拾。

木娶妻甚美，为国王所掠，后其妻施计，命岩慈以一百只鸟羽毛缝衣，诓国王穿之，王为狗咬死，其妻得归[1]。傣族、壮族也有类似故事，不赘引。

在第一地点2区、第六地点3区，还有些人形，仅在臂部和腿部或肘膝关节处画短线条。此可能代表缠有羽毛（图七、四四），又可能表示戴有藤圈之类，或藤圈内又粘羽毛，姑志此备考[2]。



图八二　人物形象的几种耳饰

5.耳戴饰者

崖画人物形象头之两侧画出一些线条，一般应代表耳饰。归纳起来共有下列几种画法（图八二）：

（1）画作双弯形（如第一地点5区、第五地点2区），这或代表耳插兽牙为饰。

（2）画作双圈圈或双圆点状（如第五地点2区、第六地点2区、4区、6区），应代表大耳环或圆饼形耳坠。今滇西各族尚有戴者（图版一四，1、2）。

（3）画出两根短直线（如第七地点3区），或代表管状耳坠，如木棒、骨管、植物的茎之类。今滇西傣族及崩龙族妇女仍用之（图版一四，3）。

此外，还有画作双翅形者，不知代表何种耳饰。

值得注意的是古代饰耳者并非仅限女性。

（明）谢肇淛《滇略·夷略》：

"遮些，……男女皆贯耳佩环。"

（清）倪蜕《滇小记》：

"僰夷……妇女耳大环。"

"蒲人……（男子）手铜镯，耳铜圈。"

---

① 云南省民间文艺调查队：《沧源县佤族长诗选》，1960年印。

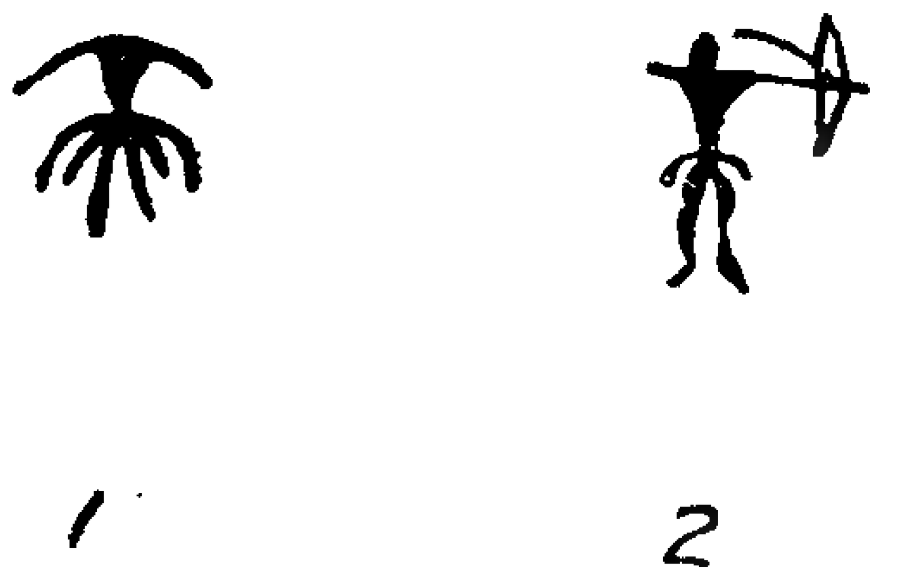
② 按滇西民族古有佩戴藤圈装束，男女皆然。男子戴藤圈者，如《蛮书》卷四叙述茫蛮妇女服饰之前有云："茫蛮……青衣青布裤，藤篾缠腰。"《百夷传》（景泰云南图经本）："蒲人……青红布裹头。……膝下系黑藤数道。"天启《滇志》："野人……缠红藤，执钩刀大刀。"妇女戴藤圈者，如（明）朱孟震《西南夷风土记》云：迤西各族"女子手束红藤为饰"。《滇海虞衡志》卷一三："窝泥……（妇女）以藤束腰。"还有男女两性均加佩戴者，如道光《云南通志·种人》引《伯麟图说》："阿卡……男女服青茜，以红藤系腰。"今天西盟佤族妇女普遍在腿部、腰部佩带藤圈（图版一四，2），但还有个别老年男子在腿部戴圈，傣族则仅有妇女臂部佩带银圈（图版一四，4）。

道光《云南通志·种人》引《伯麟图说》：

"遮些……男女皆穿耳。"

崖画中饰耳者或佩带弓弩，或手持牛角等狩猎工具，也都是男子的形象。

除以上几种外，崖画中人物形象还有一些特殊装束，如第一地点3区人头上有双圆点，或代表双髻；又如第六地点1区、5区人腰部画有线条（图八三），可能代表腰带或其他腰饰。有关材料不多，谨志此备考。



图八三　人物形象的几种腰饰

（1、第六地点1区　2、第六地点5区）

（二）器物

崖画中人物形象所持的器物种类繁多，可分为工具、武器、用具等。当然，在后进民族之中，常常是一器多用的。

1.弩

人持弩的形象在崖画中所在皆是，毋庸列举。这种武器一般被简单地画成半圆形、椭圆形或三角形，有的中间画一道竖线，与箭相连，有时还绘出箭镞的形状。从形象言之，应该是弩而不是弓[①]。又据文献记载，古代这一地区也确是用弩而不用弓的。（元）王恽《秋涧先生大全文集》卷八一《中堂纪事》：

"百夷……兵械有刀、槊、手弩，而无弓矢甲胄。"

又《云南志略》云：

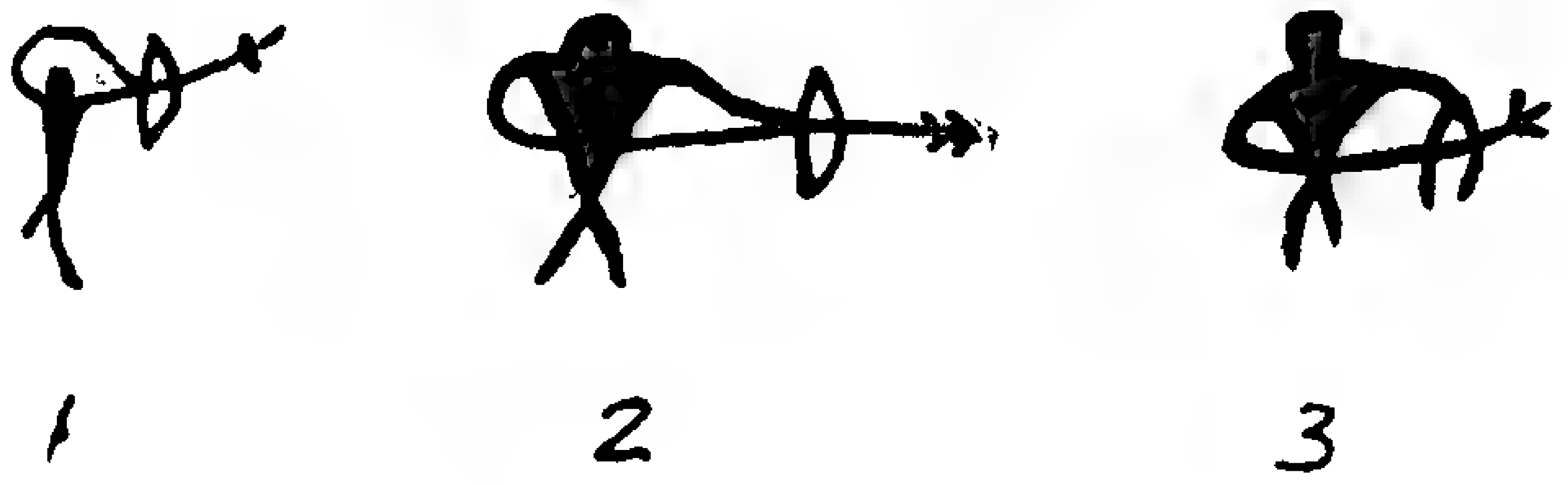
"蒲蛮……善用枪弩。"

《百夷传》云：

"百夷……用长镖干弩，不习弓矢。"

文献记载与崖画所见适可相互印证。

关于所用之箭镞，崖画中共表现出好几种形式（图八四），或为三角形（第六地点6区），或为倒刺形（第一地点2区、4区）。



图八四　箭镞的几种形式

（1、第六地点6区　2、第一地点2区　3、第一地点4区）

---

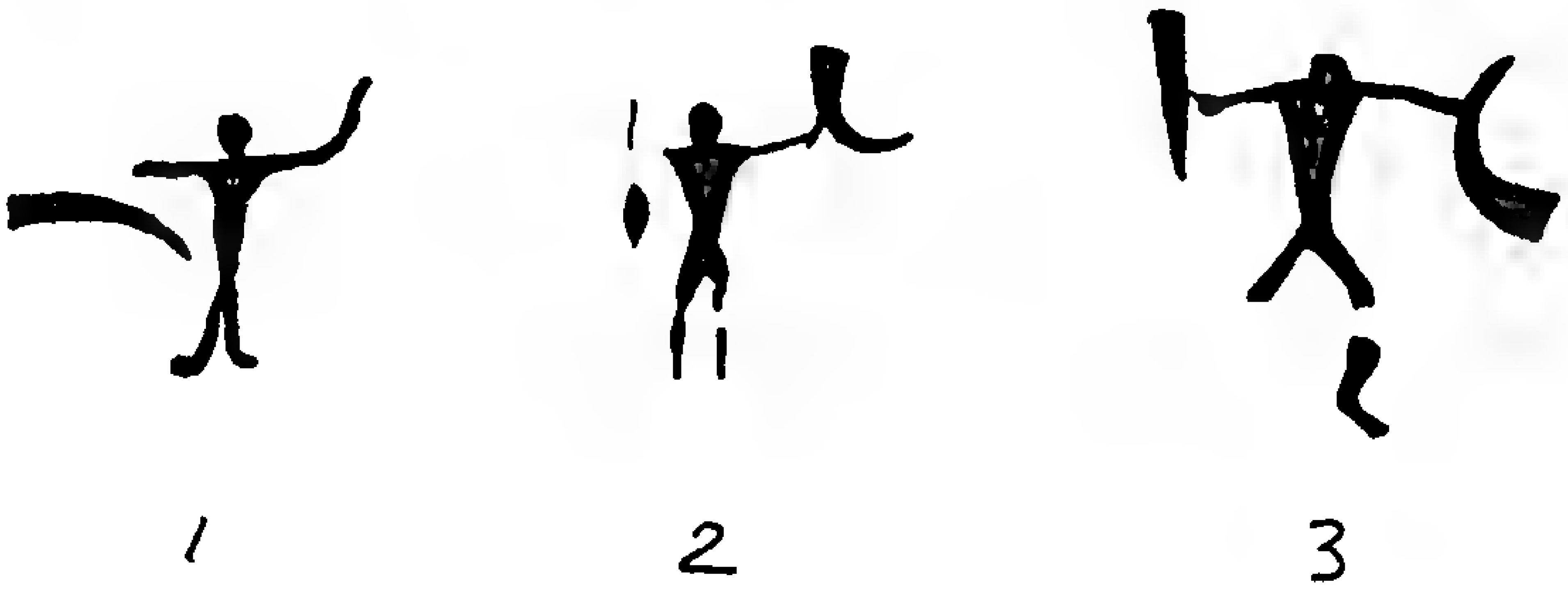
① 可以释弓者仅一例，见于第七地点4区"太阳人"手中所持，这应是神话中的原有情节，未必就表明日常生活中有用弓之事。

崖画中持弩者大多数对准野兽，但在战争画面中也有弩的出现（如第六地点6区），故知弩既为狩猎工具，又是战争武器。

2.牛角

牛角的形象也很常见，不必一一列举。

在后进民族中牛角有多种用途。崖画中的牛角当亦如此（图八五）。



图八五　使用牛角的几种方法

（1、第四地点2区　2、第六地点5区　3、第一地点6区）

一种是可用作号角。这是少数民族普遍使用的信号工具。《旧唐书·南蛮传》：

“东谢蛮……递聚则击铜鼓，吹大角。”

（清）桂馥《滇游续笔》恶俗条：

“连山接寨，约结党羽……一人欲动，则登高吹角，角声一起，千百云集。”

崖画中出现最多的人持牛角形象，角尖向上，应是一种吹的牛角。吹牛角可以通知消息、召集群众，也可以在狩猎时用以惊起野兽便于围捉（大部份人持牛角图形与豹、鹿等动物交错在一起，应属此类）；或狩猎成功后表示庆贺而吹牛角，今佤族犹有此俗。当然也可以用作一般乐器，如今之铜号。乾隆《开化府志》卷九记今滇南一带风俗云：

“喇乌……吹角跳舞，宰牛以祭。”

崖画中吹牛角者有与跳舞人形并列的，当属此类。

一种是可作饮酒之用。以角杯饮酒，在古今少数民族之中均很普遍。（清）傅恒等人《皇清职贡图》记今滇南民族有云：

“俗嗜酒，……以角为杯。”

崖画中持牛角者有个别图形（如第六地点6区），角口向上，或属此类。

第三种是牛角并不持于人手，而是置于人前，可能作占卜用。如第四地点2区两人之前各有一牛角；第七地点8区二人之前各有一牛角；第六地点3区两“鸟形人”足下有牛角，特别是其中之一前面还有两个牛角，一正一反。占卜时，即将角掷于地，看其正反、向背以定吉凶，这种习俗至今滇西北民族中犹有保存。

3.盾牌

见于第一地点2区、5区，第五地点2区，第六地点5区。

按盾牌是滇西民族传统的防御武器。《蛮书》卷四：

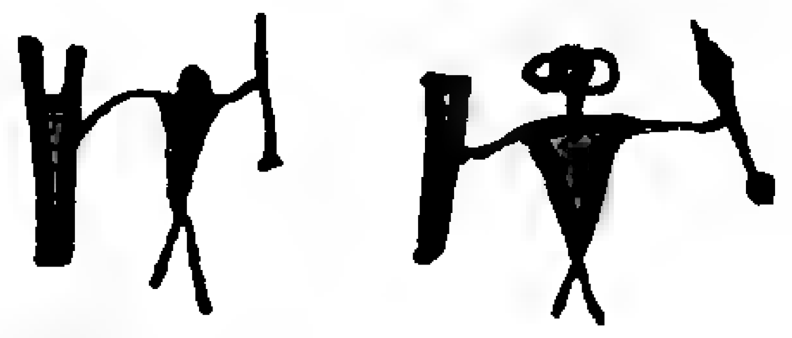
"望蛮外喻部落，在永昌西北，……负排持槊，前往无敌。……"

《百夷传》云：

"（百夷）用长镖干弩。"（景泰云南图经本作"多长牌与弩"）

"干"是盾牌的古称，"排""牌"亦指盾牌而言。

崖画中盾牌可分为两种形式（图八六），大多数作长方形，上端略大，与铜鼓图案上盾牌形象一样（详第六章）；另一种是长方形但在上端中间有一缺口（第六地点6区），这是为了作战时便于窥见敌人的动作。在澳大利亚、新几内亚及美拉尼西亚等地，近代仍有这种盾牌的存在。



图八六　盾牌的两种形式

（第六地点6区）

4.矛

在第六地点4区和5区，共三见。特别是5区山洞左上角一例，形象明确，不容怀疑。上文引《蛮书》卷四有云：

"望蛮外喻部落……负排持槊。"

《秋涧先生大全文集》卷八一《中堂纪事》：

"（百夷）兵械有刀槊。"

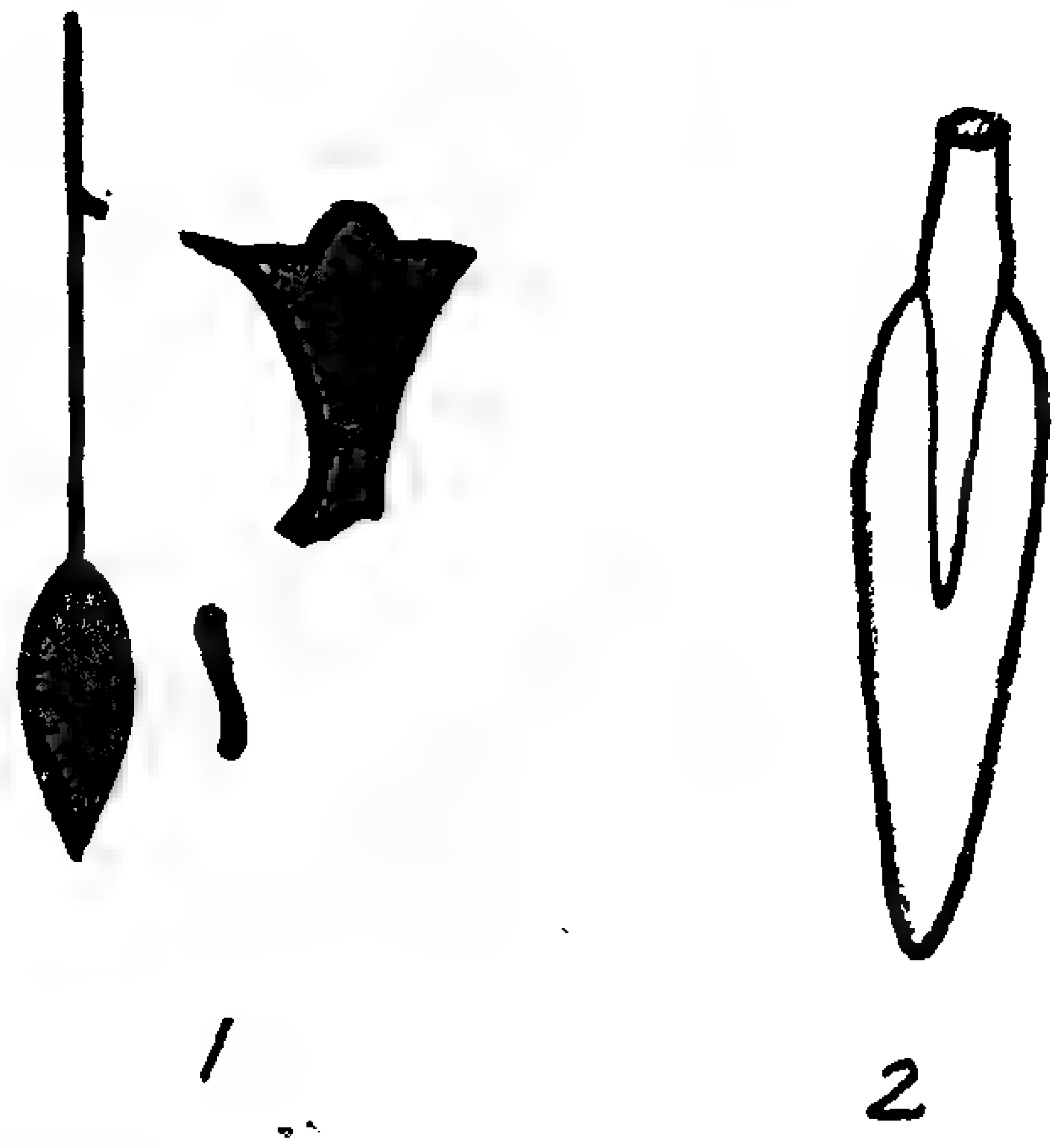
《百夷传》云：

"（百夷）用长镖干弩。"

"槊""长镖"均指矛而言，可见滇西古代民族用矛也有长久的历史。

从崖画图形来看，当时的矛头呈宽叶状，这种形式的矛与云南青铜矛非常相似（图八七）。但也不排除是石矛的可能。

在上列几组图形中，凡持矛者多与持弩者并列，可见矛也是一种重要的战争或狩猎武器。



图八七　崖画中持矛者（左）与青铜矛（右）

（1、第六地点5区　2、晋宁石寨山Ⅱ式铜矛，M12：31）

5.杵臼

杵臼形象凡三见（第一地点1区、第四地点1区），均两人对舂，与今云南少数民族习惯相同。杵为木棒；臼从图形观之，上大下

小，似亦为木制（参见图一〇八）。

按舂臼不仅是谷物加工一种方式，在后进民族之中，又是奏乐的一种方式。铜鼓图案中舂臼者每与舞蹈者并列（详第六章）。《百夷传》（景泰云南图经本）亦云：

“父母亡，……聚少年百余人，饮酒作乐，歌舞达旦，谓之娱尸。妇人群聚，击臼杵为欢。”

故崖画中的舂臼者应与仪式活动有关。

又杵棒之用途还不止此，它还可用作武器。沧源佤族一次反对设治局的战事中，就曾以杵棒击杀官吏。崖画中有些人物图形，一手持盾牌，另一手持两端有圆头或较粗的长棒形武器（见第一地点5区、第六地点6区），可能亦表示杵棒。今日云南少数民族的杵棒，为了减轻重量及便于握持，正作如此形式①。

6.套索

在第一地点5区有一人手持套索对准一牛。此外，第二地点1区村落图之下亦有一套索，其下动物形象不明，其上仅余一手。此物应为套捉动物工具。今佤族及其他民族仍用此物。

7.木栅

第四地点1区及第六地点5区有一种图形，在长方形框中画几根横线。此物或代表木栅，为一种捉猿猴工具。（清）余庆远《维西见闻录》云：

图八八　木栅捉猴图

（第四地点1区）

“猿栅，于麓掘凳，深五六寸，宽尺许，置果，外插木为栅，空容猿手。猿至窥果，遂手探凳，握果而拳不能出，辄狂啸，人闻声从之，猿益惊惶，不忍舍果，而为人所获。”第四地点1区上端那个木栅，下有猴群正攀援而上，周围有人作等候或吆喝之状，与上述记载完全相合（图八八）。其他两个木栅周围图形残缺，不见猴群，其意义尚待研究。

8.叉

① 三组舂臼图形中之杵棒，因为图形较小，不可能再画出细部，故简单地画一长线，此与铜鼓图案中持杵者画法正同。

叉凡两见（第六地点5区、第九地点1区）。第九地点1区持叉者，下有一蟒蛇，叉当是一种捉蟒工具。今天少数民族捉蟒，据说还是选用木叉或带枝杈之小树先叉住蟒蛇，然后击打。

除以上几种器物性质及用途较为明确外，还有一些器物则有待进一步解释。如持盾者另一手常持一种上粗下细之楔形器（如第一地点2区、5区、6区），是否代表短剑或匕首，铜鼓图案中有同样之物（详第六章）；第一地点6区铲形工具是一种金属铲抑是一种石铲；第六地点4区一人手持是否为斧；这都是值得考虑的。

（三）房屋

从崖画可见，当时人们已有固定住宅，至少有两种房屋形式：

1.干栏式房屋

见于第二地点1区及第四地点1区。房身下画若干直线，很明显代表木桩。这种房屋下层养畜，上层住人，故又称"楼居"。它是我国古代南方民族住宅的普遍形式，这从文献记载[1]及考古材料[2]均可得证明。在滇西地区，有关这种建筑的记载更多，略举数例如下。如《蛮书》卷四：

"茫蛮……楼居无城郭。"

"裸形蛮……作槛栏（干栏）舍屋，尽日持弓，不下槛栏。"

《云南志略》：

"金齿百夷，风土下湿上热，多起竹楼。"

《西南夷风土记》：

"所居皆竹楼上，人处楼上，畜产居下。"

《百夷传》（景泰云南图经本）：

"虽宣慰亦楼房数十而已。"

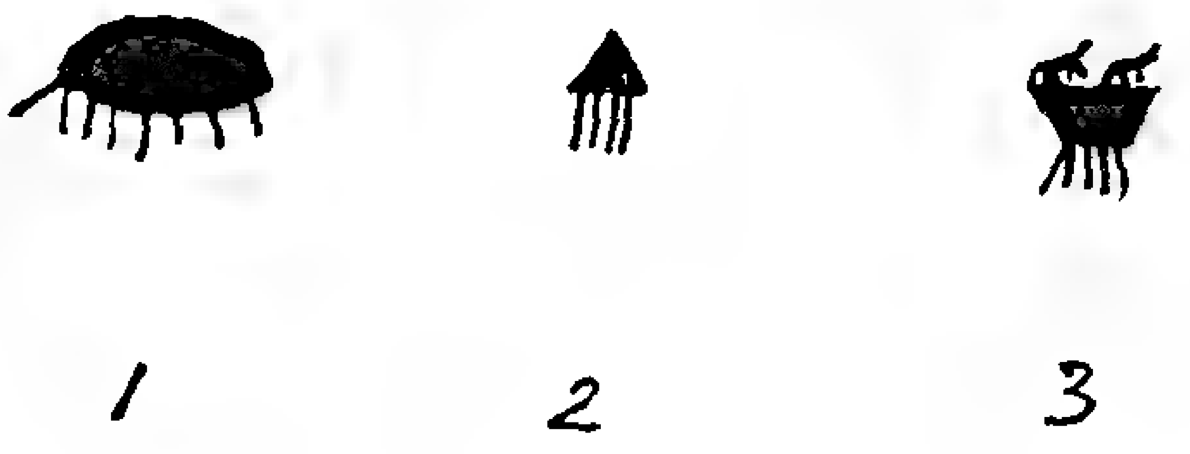
今天滇西各族仍普遍建造干栏式房屋。

崖画中干栏，就具体形式来说又可分为三种（图八九）：一种房身画成椭圆形或半圆形，代表房身略呈椭圆形的干栏；一种房身画成三角形，似可代房顶双斜面轮廓分明之干栏。今天云南少数民族之干栏式建筑确有此两种形式。傣族及其周围民族多建造后者，佤族或其他较原始民族干栏多为前者（参见图版一六，4、5）。还有一种较特殊，房

---

① 戴裔煊：《干兰—西南中国原始住宅的研究》，岭南大学，1948年。
② 安志敏：《"干兰"式建筑的考古研究》，《考古学报》1963年2期。

身画成倒梯形，这代表一种古老的干栏式建筑，其特点是脊长于檐。这种建筑在今印尼苏门答腊等地还可见到①。云南少数民族今无这种房屋，但古代有之，云南青铜器及铜鼓图案中房屋普遍作此形式（参见第六章）。

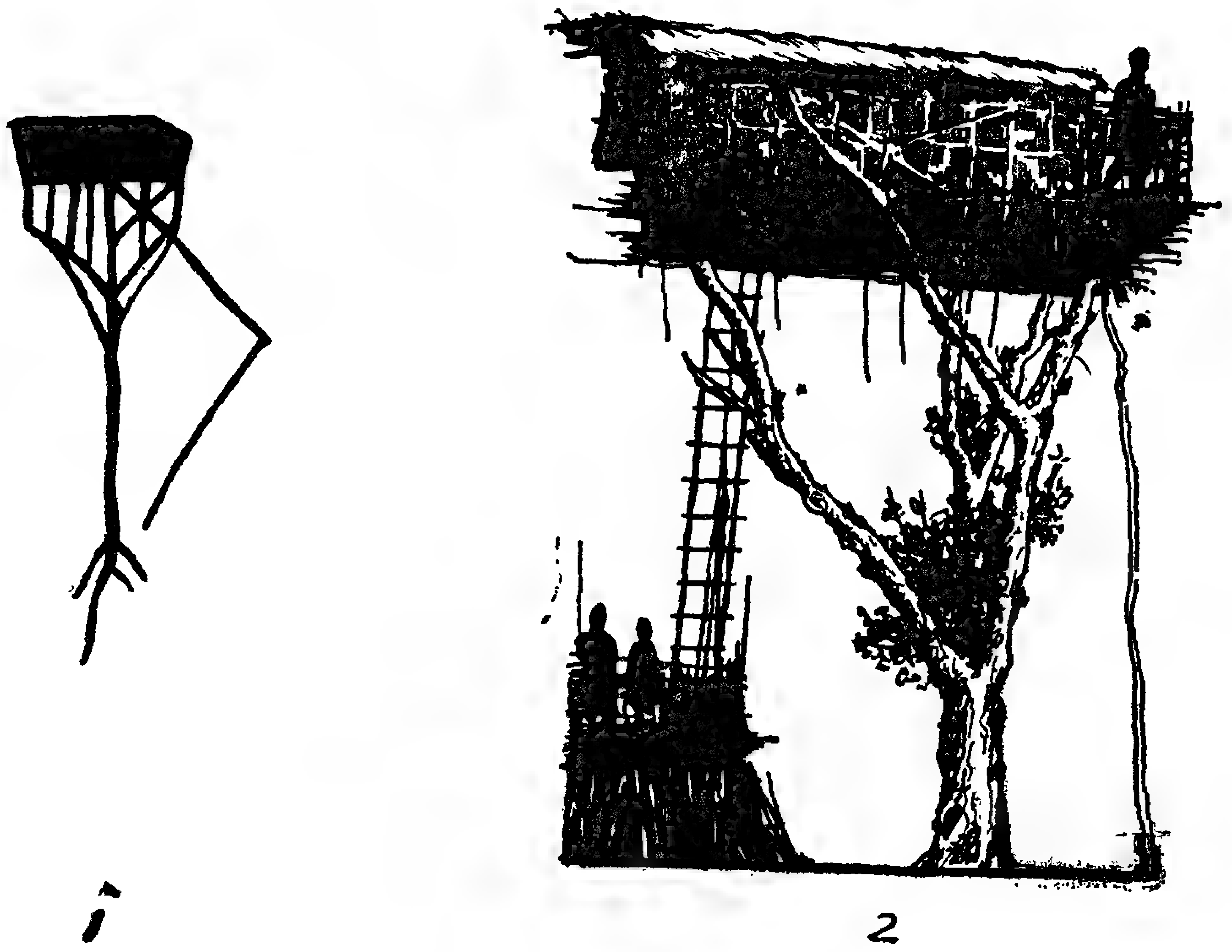


图八九　干栏式房屋的几种形式

（1、2、第二地点1区　3、第四地点1区）

2.树上房屋

见于第五地点2区及5区。它的特点是利用大树枝桠为房柱，把房屋建在树上，以绳梯或长木梯上下。第五地点崖画图形所描绘



图九〇　崖画中树上房屋与现代树屋

（1、第五地点2区　2、新几内亚树屋）

① E·M·勒布，R·海涅—革尔登：《苏门答腊民族志》（林惠祥译）图23、30、31，厦门大学1960年印。

者正是这样的房屋（图九〇）。它也是干栏式房屋一种形式，或者说是一种建造在树上的干栏[1]。古文献中的“巢居”，一般即指此而言[2]。

滇西地区古代也盛行巢居。《云南志略》：

“斡泥蛮（今哈尼族先民）……在临安（今建水）西南五百里，……巢居山林。”

《百夷传》云：

“哈杜……巢居山林。”

《西南夷风土记》：

“赤发野人，……巢居山林。”

景泰《云南图经》卷六（《大明一统志》同）：

“（腾冲地区）构木巢居山中，刀耕火种。”

（清）陈鼎《滇游记》：

“（腾冲地区）亦有巢居者。”

沧源附近早已无这种住宅，但守护庄稼房屋仍有如此形式者。天启《滇志》孟艮府：

“农者于树梢结草楼以护禾。”

云南各民族中，惟独龙族至清末叶还有这种树上房屋[3]。在国外，一些偏僻地区如新几内亚的树房至今还有保存（图九〇）。

除以上几种明显房屋图形外，第三地点在一个方框之中画有两人，方框上还有一鸟为饰，亦可能代表一种建筑（例如宗教性建筑），由于材料不多，尚难肯定。

（四）动物

在崖画中，动物形象数量仅次于人物形象，约占百分之二十左右。

动物图形可辨明种属者，共有以下几种：

1.牛

---

① 《魏书·僚传》云：“依树积木，以居其上，名曰干栏。”古僚人居住的干栏，即是树上房屋。

② 《孔子家语·问礼》：“夏则居橧巢。”

注：“有柴为橧，在树曰巢。”

③ （清）夏瑚《怒俅边隘详情》（载《云南北界勘察记》）：“（俅人）多结房于树以居，如有巢氏之民者。其巢居之由，在昔野兽较多，白昼且将啮人而食，逮晚则成群入室，抵御无方，故其先人创出巢居，以避虎患。近则杀人拉人，所在恒有，亦仍以巢居避患为乐。”直到解放初期，还能见到这种房屋的遗迹（参见王均《独龙族的崖居和树居》。未刊。）

图九一　瘤牛（1）和水牛（2）

（1、第六地点2区　2、第一地点5区）

牛的形象在崖画中所在皆是。从所描绘的形象来看，可分两种（图九一）。大部分是角扁而长，体粗大，显然是水牛。还有一种角长而弯，颈上有峰，尾长，可能属于瘤牛（第六地点所有的牛均属此类）。按瘤牛古称封峰牛，东汉时滇西地区即有分布。《后汉书·南蛮西南夷传》：

“永昌郡……徼外僬侥种夷陆类等三千余口举种内附，献象牙、水牛、封牛。”

《百夷传》（景泰云南图经本）亦云：

“牛……又有牛峰如驼者。”

今天滇西很多地区的牛仍有具瘤牛的若干特征。至于水牛，自古至今都是滇西地区牛的主要品种[1]。

牛已是驯养的动物，故有的牛颈下系绳，由人牵之，或牛上骑人（如第一地点5区、第四地点2区、第六地点诸区）。牛的形象大量存在，说明牛是当时人们的主要家畜。

崖画无明显的牛耕图形，且牛鼻多不穿绳[2]，正是不会使牛耕田的反映。当时的牛应该主要是供食用及祭祀用的。

2.马

第七地点等处用木炭绘的人骑马形象，是近人涂抹。但第五地点1区有一个较明显的马的形象。此外，第四地点4区持矛者之下那个动物也可能是马。似乎可以认为崖画中已有马，但为数不多。

按滇西地区养马较晚，但至迟到南诏时期马已普遍。《蛮书》卷六：

“自澜沧江以西，……其种并是望苴子。俗尚勇力，土又多马。”

到了宋代，据傣文史料《泐史》（李拂一译）记载，西双版纳第一代统治者叭真（1180—1192年）已有：

“马九万七千匹。”

---

① 今沧源地区坝区以水牛为主。山区水牛较少，但人们普遍重视水牛，如佤族剽牛祭鬼等用水牛，这显然来源于传统的习惯。

② 第六地点2区和3区有两组图形，牛鼻下连有绳索，同时颈下又系绳。似乎为了强调[illegible]，[illegible]是耕牛。

明代永乐年间，沧源附近地区（孟定、镇康、大候）已大量贡马①。故崖画中有马的形象不是偶然的。

3.猪和狗

第二地点1区人赶猪的形象共两见。明确的狗的形象见于第一地点5区，紧随在持弩人之后，当是一种猎犬。

《蛮书》卷七云：

“猪、羊、猫、犬，……诸山及人家悉有之。”

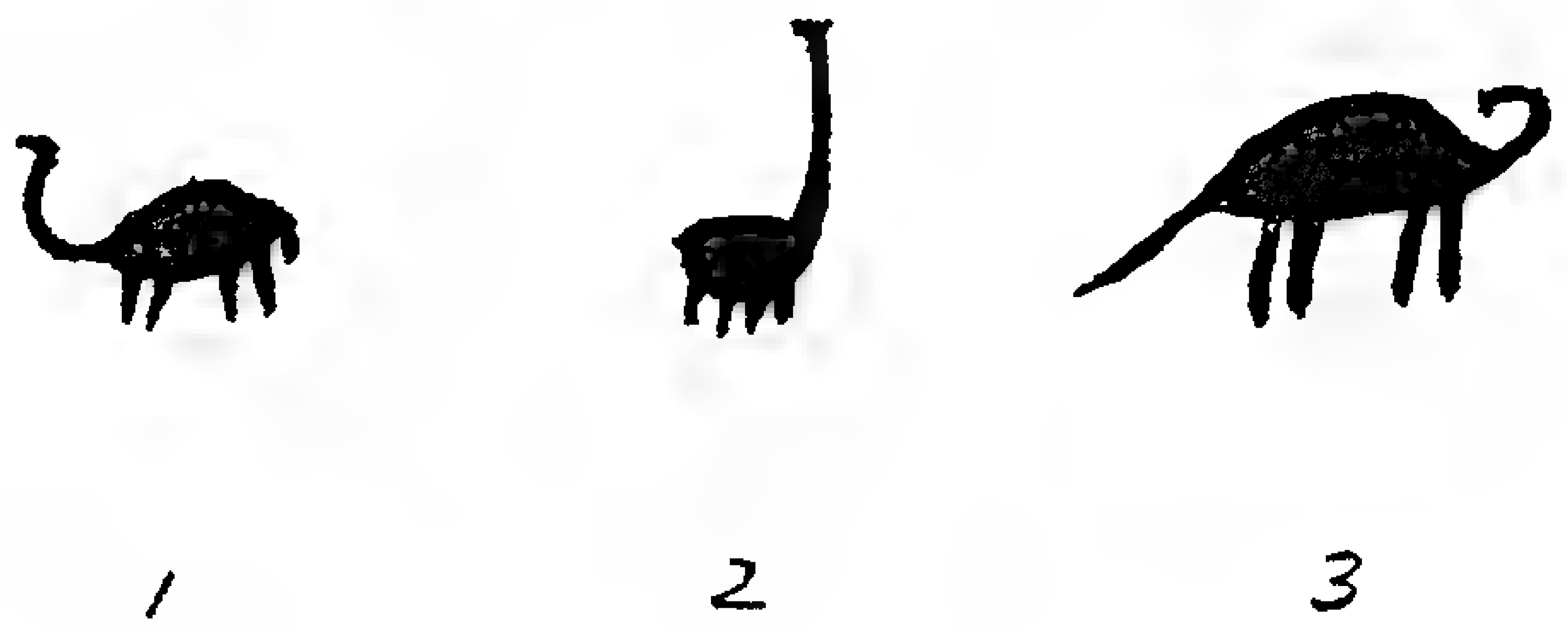
《滇海虞衡志》卷七：

“蛮俗养豕至多，未有因而豢于室者，故其产益蕃。”

崖画中猪可赶之而行，而未见家养，可与此相印证。

4.象

象的形象常见(如第一地点4区、5区，第五地点4区，第七地点3区、5区、6区)，或画成长鼻高举向上，或画成长鼻下垂，或画成长鼻前伸正在行进之状（图九二），滇西及滇南地区自古为产象之地。（晋）常璩《华阳国志·南中志》：



图九二　象的几种画法

（1、第七地点6区　2、第七地点5区　3、第一地点4区）

“（永昌）土地沃腴，……（有）孔雀、犀、象。”

（唐）杜佑《通典·边防》：

“（朴人地区）饶犀象。”

《百夷传》：

“物之珍者：犀、象、孔雀。”

至今沧源还有野象。故崖画中出现较多象的形象是合乎情理的。

滇西南边陲地区古代的象多为人所畜养，如《蛮书》卷四：

“茫蛮……俗养象，以耕田。”

同书卷七：

“象，开南已南多有之，或捉得，人家多养之。”

崖画中的象或为人持弩欲射（如第一地点4区、5区），或为人群所赶(第七地点3区)，它

① 《明实录·永乐实录》。

是当时人们狩猎及围猎对象是无疑的，是否当时人们已能服象，则还有待进一步研究。有些画面（如第七地点3区斗象图）表明，可能象已是驯养的动物。

5.猿猴类

图九三　短尾猴（1）和长尾猴（2）
（1、第四地点1区　2、第一地点5区）

崖画中的猿猴至少可分两种（图九三）。一种短尾（如第四地点1区），一种长尾（如第一地点5区）。前者是一般的猴，后者可能为灰叶猴(即白氏叶猴，Presbytis pileatus)、黑叶猴（Presbytis francoisi）或白头叶猴（Presbytis leucocephalus）或其他大的灵长类，在我国境内，猿猴密集分布正在云南广西一带。

《后汉书·西南夷传》永昌郡下李贤引《南中八郡志》：

"猩猩在山谷中，行无常路，百数为群。"

《艺文类聚》卷九引《南方草物状》：

"猩猩之兽，生在野，……民人捕取，交趾、武平、兴古有之。"

《滇海虞衡志》卷七：

"滇南有玉面援，出广西府。"

可见云南猿猴类出产之多，故在崖画中多成群的出现。从第四地点1区木栅捉猴图可见，它们也是人们狩猎的对象。

6.虎豹

豹的形象亦较普遍（见于第一地点3区、5区，第七地点2区等等）。《蛮书》卷七：

"……豹、兔、鹅、鸭，诸山及人家悉有之，但食之（法）与中土稍异。"

至今豹在滇西南地区分布仍很广泛。

豹应是当时人们重要狩猎物之一。豹群下多见人持弩欲射的形象。至今沧源、西盟佤族仍视豹为神圣的野兽，猎得后要举行盛大仪式。沧源佤族一首《猎歌》是以对豹子致词为内容的①，这首《猎歌》也适用其他动物，可见豹子可作为一切猎物的代表。

① 这首《猎歌》首尾两段如下："岩佘（即豹子），……你把我们的鸡当篝鸡，你把我们的小牛当作麂子；所以我们使你流血，所以我们把你打死。""岩舍呀，追你的时候，我们把打猎的好汉埋伏在你出没的路口；撵你的时候，我们把弩手埋伏在渡河的渡口；使你流血的就是我们的好汉，把你打死的就是我们的弩手。"以上见云南省民族民间文学澜沧队：《沧源县佤族民歌选》，1962年。

在豹子形象中也可能包括老虎在内（例如第七地点8区那个形象很像老虎），因为在不绘细部的崖画图形上，虎和豹是很难区别的。实际上，当地佤族对虎豹本来就不加区别，虎和豹同称“斯歪”。

7.鹿类

第一地点6区、第五地点1区、第九地点1区都有鹿子的形象，头画双角后伏于顶；在第七地点3区则有一明显的马鹿形象，其角上有枝杈。此外，第七地点4区羽人之旁三兽，头有叉形符号，当亦表示鹿类（图九四）。

图九四　鹿子（1）和马鹿（2）
（1、第九地点1区　2、第七地点3区）

左思《蜀都赋》注引魏定《南中志》：

“冲鹿两头食毒草。”

《蛮书》卷七：

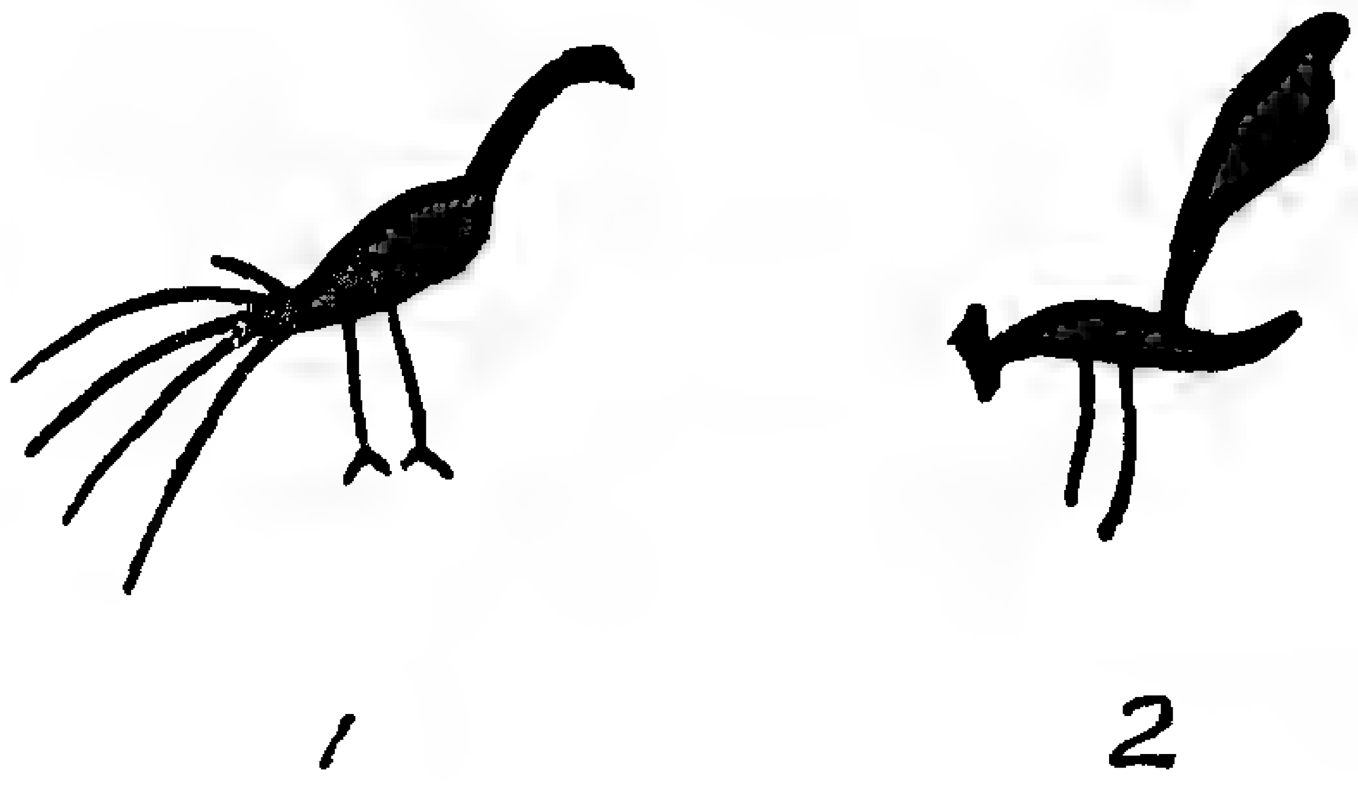
“傍西洱河诸山皆有鹿。”

按鹿子和马鹿至今仍是滇西地区各族人民经常猎获之物。值得注意的是崖画中鹿子均绘成低头之状，这应是已经猎获鹿子一种表示方法。据当地猎人说，追围鹿子时，鹿子走投无路即作此态。第九地点1区一个鹿子处于手持牛角和武器的人群之中，便是很好的例证（图七二）。

8.鸟类

崖画中出现之鸟类图形较多（如第一地点5区、第三地点及第六地点各区），可说千姿百态。由于图形较小，均难辨明种属。仅第一地点5区（左）那个鸟形，可能属于雉类（山鸡、箐鸡等）。第六地点3区众鸟之中有一鸟，尾部有扇形物，可能表现孔雀开屏之状（图九五）。

这两种鸟，滇西地区自古就有出



图九五　雉类或孔雀
（1、第一地点5区　2、第六地点3区）

产。《华阳国志·南中志》说永昌地区：

“有孔雀、犀、象。”

《蛮书》卷四云茫蛮地区：

“孔雀巢人家树上。”

《滇海虞衡志》卷六：

“今滇多箐鸡，尾长二三尺。”

又上引《云南志略》云蒲蛮及金齿百夷均“头插雉尾”为饰，则雉类在滇西之普遍，亦可想见。

在崖画中出现鸟类形象，不一定都表现狩猎活动（猎获鸟类在少数民族看来不算大事），而应与当时人们某种信仰有关。

9.野猪类

第七地点7区有较明确的野猪形象。又第五地点1区那个身画许多直线的动物，可能也属此类。《滇海虞衡志》卷七：

“山猪，豪猪也。其豪如箭，能振拨以射人。二三百为群，山民苦之。”

“野猪，田豕也。……如山猪而小。”

这是各山区都常见的动物。

第七地点7区所画野猪，不是被人猎获对象，而是“胜利者”，人类正在它追赶之下仓惶逃命。这或者是一次猎取野猪之实录。

10.蟒蛇

仅于第九地点1区一见。从该组图形可见，蟒蛇是当时人们猎捉对象。《太平御览》卷九〇六引《南中八郡志》：

“糜冷县深山中有大蛇，长数丈，围三尺，野鹿过，便低头啖之。”

（元）《马可波罗行记》（冯承钧译本）哈剌章州：

“此州之产毒蛇大蟒，其躯之大，足使见者恐怖。”

《滇略·产略》：

“蚺蛇，产孟养山中，土人欲取之，先以鸡卜，问诸神，得吉兆，则入麓求之。”

“蟒蛇，蟒属，四足，长丈余，……镇康、孟养有之。”

滇西自古产蟒蛇。今滇西交通发达地区，巨型蟒蛇已绝迹，但在阿佤山区，巨蟒仍多。境内外佤族常把打死的蟒蛇挑到沧源街上来卖。

除以上各种动物外，如第一地点2区及第六地点5区之长耳长尾动物可能是野驴；第六地点6区之粗尾动物可能是山猫。由于材料太少，不便作过多推测。

总之，崖画中的动物，有些是家畜，有些是人们经常猎获的野生动物。无论哪一种，都是古代即有存在，今天仍然常见的动物。崖画没有那种动物可以明确认为是已经灭绝的种属。崖画创作时期的动物界和今天是一样的。这是沧源崖画和世界其他地区（如法国、西班牙、北非）那些年代古远的崖画之间显著不同之处。

（五）神祇和神话人物

崖画中还有一些人形，其形象、装束或所持物，非常奇特，不是一般人的形象，应该是当时人们信奉的神祇、神话人物或身有"神力"的人物形象。兹略举数例如下。

1.身有物发光者

在第一地点2区、5区，第四地点1区人物形象中有手持或头顶闪闪发光之物者（图九六），结合当地民族习俗来看，此物可释为"宝"。它具有护身符的作用。一些少数民族凡是拣得奇特的石头、玉石及其他物件，均认为是"宝物"，可以辟邪及赐人以神力。这种信仰由来已久。（清）贺宗章《幻影谈》云：

图九六　身有物发光者
（1、第一地点5区　2、第四地点一区）

"芭蕉胆，出滇越边界三猛。……相传能避刀兵水火，……故相宝贵。猛喇土司……祖传此物，兄弟争之，互相仇杀。……治国遵徼二颗，形似宝石，一蓝色而有光，内含蕉叶影，大如蚕豆；一绿色无光。良臣亦献一颗，色清红。真赝莫辨。"

至今傣、佤等民族还喜欢收藏这类"宝"，秘不示人，日夜供奉。久而久之，持有"宝物"的人便被视为神或与众不同的人，受到村人崇拜和尊敬。他们多半是各民族中的头人、巫师之类。西双版纳州文物室，便藏有各处土司头人原藏的各种"宝"，其中不仅包括光滑的圆石头，还有兽牙化石、有肩石斧、石斧甚至琉璃珠（图版一五，1—3）等等。沧源佤族拣得光滑或奇形怪状之石头，也作为"宝物"崇拜（图版一五，4)。我们第一次调查时，在民良见到的石凿、铜钺，就是该寨头人家中收藏的"宝"，被放在小竹箩中，每日"浸"米和饭。在村人眼中，他是个神秘莫测的人物。

假如以上推测不误，则第一地点2区右端（图八）那个手持闪闪发光之物者的下面图形，便可释为盛"宝"之箩筐或容器。第一地点5区上排头有旋转形圆物的人形及头

有圆点的持盾者，也应属于身有“宝”者。他们胯下腋下画有身形较小人物，则是为了衬托本人与众不同，或表示其他人在本人庇护之下。

2.头有动物形者

第七地点3区有一种人形，无头，顶上画直线，连接一个动物。又第六地点6区（下）、第二地点1区也有类似形象。广西宁明花山崖画也有这样一个图形[1]，可以对照研究（图九七）。

图九七　崖画中头画动物的人形和原始记事中的图腾标记
（1、第六地点6区　2、第七地点3区　3、广西宁明花山　4、古墨西哥人的“签名”，采自The Beginnings of Writing，Fig.46）

这类图形可能表示当时人们所属之图腾，或代表某一图腾集团。在人头上加动物形或植物形是后进民族表示图腾的常用方法[2]（图九七，4）。另一种可能是该动物当时受人崇拜，尊之为神，在人们心目中加以人格化，故动物之下又绘人形。这和古代牛神画成牛头人身、虎神画成虎头人身类似。

又第七地点3区还有一种无头人形，顶上直线连接另一人形，则不知表示何意？

3.“太阳人”

仅见于第七地点4区，在太阳中有一人形，一手持弓，一手持短兵器。

① 《花山崖壁画资料集》图二。
② 汪宁生：《从原始记事到文字发明》，30页，《考古学报》1981年2期。

按此必为与太阳有关之神祇或神话人物。太阳崇拜在原始民族中是普遍存在的。我国古代代表太阳的神祇"炎帝""祝融"，均与南方民族有关①。太阳中持弓人形又使我们想起了后羿射日故事，在彝②、瑶、苗等西南民族③之中也有远古时期数日并出，后为英雄用弓射下，只余一日的传说，只是英雄各有其名，不称后羿而已。疑射日传说，原为南方民族神话④，"太阳人"或是对这一神话中英雄的描绘。

4."鱼尾人"

在第七地点3区右端有一大耳无足人形，下端呈鱼尾状。第五地点后来发现一个图形亦属同类形象，惟较粗略。

此当表示一种与鱼有关的神祇或神话人物。按鱼是丰收的象征，不仅汉族而且少数民族都崇拜鱼。四川珙县崖画中有鱼以及人获鱼的形象，可与沧源崖画中这一图形作比较研究。又上引沧源佤族的《岩惹惹木》故事说，孤儿之妻即鱼所幻化，美丽而智慧会预卜未来。孤儿娶以为妻后，生产成倍增长。"第一天挖撒一箩种小红米的荒地。第二天挖撒三箩种黄豆的土地。"⑤此与古代内地流传的鱼妇、鱼美人故事相类。《山海经·海内南经》说，氐人国"人面而鱼身，无足。"与崖画中所绘形象正同，而氐人即西南远古时期一个大的族系。

除以上几种外，还有以卷云纹为背景之扁头人（第一地点2区）、下肢画成蛇状的人形（第七地点5区）、身后有许多圆圈之人形（第七地点1区）、身体画成长方形头上有许多竖线之人形（第六地点4区），均应与当时之宗教信仰或神话有关，惜今均无考。

（六）自然物

崖画中还常画出一些自然物和自然景象，共有下列几种：

1.道路

---

① 《淮南子·时则训》："南方之极，赤帝祝融之所司者万二千里。"高诱注："赤帝，炎帝。……南方火德之帝也。"

② 例如，凉山彝族史诗《勒俄特衣》（载《凉山彝文资料选辑》第一辑，1978年）说："自从这以后，下面大地上，日出六太阳，夜出七月亮。树木全晒枯，……江水被晒干。……支格阿龙啊，要去射太阳，要去射月亮。……来到土尔山顶上，站在杉树上面射，射日剩独日，剩个病眼日，射月剩独月，剩个半残月。"

③ 参见苗族《古歌》和瑶族史诗《密洛陀》，载《民间文学》1965年1期。

④ 后羿本身即与南方民族有关，此由传说的地理背景可以推知。例如，《韩非子·说林》下："羿执鞅持扞，操弓关机，越人争为持的。"又《淮南子·本经》："尧乃命羿诛凿齿于畴华之野。"高诱注："畴华，南方地名。"凿齿是指南方有拔牙习俗的部落。

⑤ 《沧源县佤族长诗选》。

这出现在很多地点。一般在人物或动物足下画一平线，或画成曲线。后者可以代表山路；前者除表示道路外，亦可能表示地平线。

2. 山

仅于第一地点3区一见。其画法是在地平线上简单画一弧线，即巧妙地表现出山峰突起之状。

3. 山洞

见于第六地点4区。洞口岩石层叠，其边缘有一人张臂而出，洞四周有人群。由于两边图形残缺，整个画面很难理解[1]，但这一图形本身乃对山洞之描绘，而当时人们对山洞必有一种信仰，则可以肯定。

4. 树

第七地点2区有一大树，树下有豹群，第四地点2区又有一树，树上似有人形。又树上房屋也表现了树的形象，甚至画出树根。此外，有些粗率图形（如第二地点1区、第五地点2区），也可能是树的草图。

树作为自然物，还可能富有宗教方面意义。在国外原始记事材料中，还有以树代表春天的[2]。滇西民族崇拜树者甚为常见。他们常以某一棵树（特别是寨前后之大青树）为“竜树”，不许砍伐，并时往祭拜。第七地点2区那棵树，干粗枝茂，正与大青树类似。西盟佤族信仰一种大树鬼，称为“羌突”，砍树后要放一块石头，作为给他的代价，否则认为树反过来会把人砍死[3]。

5. 植物

第一地点6区（上）在代表地平线之横线上有植物图形，多画一根线条斜长向外，这是原始绘画中表示禾苗的习惯画法。故这里的植物很可能是农作物。

除以上几种外，还有第五地点5区左端一种图形是代表桥吗？第五地点5区右上角半圆形及第九地点1区五人之头上不规则之半圆形，是代表月亮，还是代表苍穹？均不能肯定。此外，还有一些图形（如第五地点中的蛤形物）可能也是描绘自然物的，但无法作出解释。

---

① 按佤族对山洞有特殊的信仰，著名的《司岗里》故事即是以山洞为背景的。大意说：人类初创造时，住在一个岩洞（名叫“司岗”）中，后为小米雀凿开，人类才走出地面（参见《佤族历史故事“司岗里”的传说》，载云南民族调查组：《佤族历史调查材料》之七，1980年）。岩画描绘者当然不一定就是这一故事，仅志此备考。

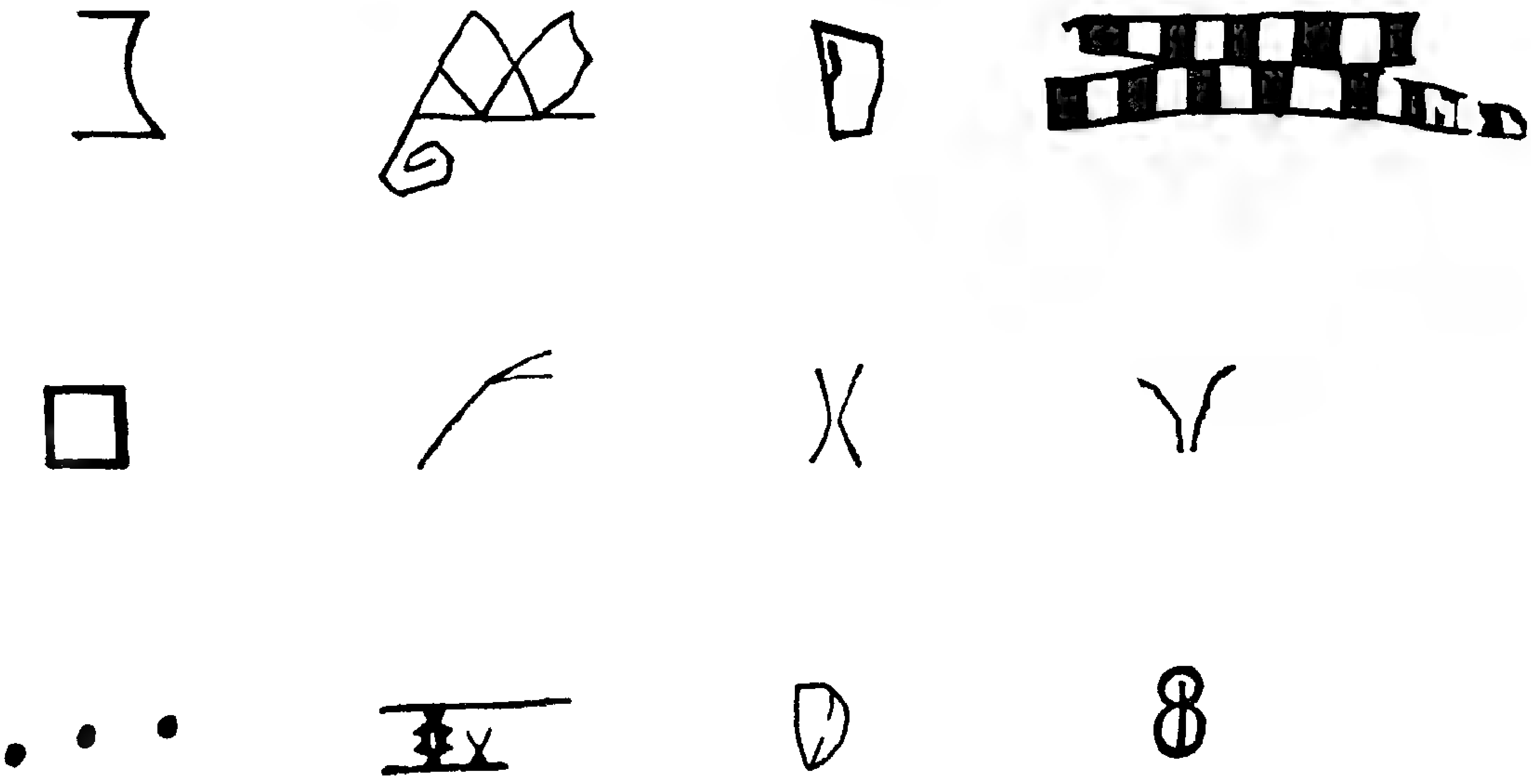
② 此方法见于北美奥吉贝—印第安人之中，参见W. J. Hoffman: The Beginning of Writing. p.57, New York, 1895.

③ 《云南西盟大马散卡佤族社会经济调查报告》，33页。

崖画中自然物有的是为了说明人物、动物所处之地理环境，或故事发生之背景；而大部份仍与宗教信仰有关，是人们崇拜的对象。

（七）符号和手印

崖画各点还有一些由几何线条组成之符号（图九八），似具有原始记事性质。它们是为了说明或配合周围那些图形，但本身则非图形。易言之，它们是以抽象的方法表达某种意思，而不是对具体事物的描绘。



图九八　崖画中的符号

第五地点 1 区短线条可以推测属于临时计数符号，因很多少数民族原始记事中使用了同样的符号来计数[1]。第六地点6区两条横线之中画的两个符号，应属于路标，前者代表一束乱草或树枝，它和后面×形符号均表示此路不通，这是现在云南少数民族还在使用的方法。此符号画在一群手持武器人群之中，似为了表示一次越界之战争。

其他符号均不明其意义。

各种符号以外，第五地点5区那个手印，也需要作若干解释。

按手印在崖画、崖雕艺术中常见，差不多是世界性的。我国新疆[2]、内蒙[3]崖雕中，

① William A.Mason: A History of the Art of Writing, Fig.23, New York, 1920.

② F.Bergman, Archaeological Researches in Sinkiang, pp.190—191,pl, XVIa, XVIIb, XVIIIc, Stockholm, 1939.

③ 盖山林：《内蒙阴山山脉狼山地区岩画》，《文物》1980年6期。

图九九　北非崖画中的手印

都曾发现手印。在国外，自法国、西班牙旧石器时代洞穴壁画①、北非新石器时代早期崖画（图九九）②，直至南非③、澳大利亚④、北美洲加拿大⑤等地时代较晚的崖画或崖雕中，均有手印的发现。

关于手印的意义，有各种不同解释。有人说是一种表示手势语言的。有人说印在动物之旁的手印，是希望自己打猎有获的。有人说是一次战争以后，用敌人的血印上自己手印，以表示己方战胜的。有人说手印是代表自己的符号，其性质有如签名。看来，世界各地的手印应有不同意义，不可能作出统一的解释。

第五地点仅有一个手印，与周围图形看不出什么关系。它属于个人签名性质的可能性较大。盖崖画创作者取颜料或作画之后，随手作一个手印，以为纪念。证之于后世云南少数民族习俗，亦相符合。哈尼族直至近代还有这样习俗：买卖房屋土地时，在一方形白布上印自己手印，作为凭证⑥。

以上各类图形反映之习俗虽具有普遍性，但从我们上引文献记载及云南民族志材料

① 仅坎布里连山地区就有十八个地点有手印。如首先发现的Altamia洞穴壁画（1879年小女孩Maria Santuola随父入此洞发现壁画，是考古学史上著名事件）即有很多手印。参见H · Breuil and others, Franco—Cantabrian Rock Art, p.29, 51—52, 54.in The Art of the Stone Age, Forty Thousand Years of Rock Art.

② The Rock Paintings of Tassili, p.84—87。又北非还有画出整个手臂的。

③ A · R · Willcox, The Rock Art of South Africa, p.50—51; Rock Art of Africa, p.151.

④ 《化石人类学》631—632页。又澳大利亚有部anza发现缺指的手印，参见Franco—Cantabrian Rock Art, p.52.

⑤ Indian Rock Paintings of the Great Lakes, p.28—29, 49, 53, 62, 64.

⑥ 《从原始记事到文字发明》，9—10页。

可以看出，其中绝大部分在古代云南（特别是滇西地区）都有存在，有的至今还存在于少数民族之中。这便是我们的上述考释的主要根据。

二　几种画面的分析

若干可以辨识的图形，排列一起，彼此之间又能看出有明显的联系，便构成一个画面。它的意义，即创作者所要表现的内容，便可以寻绎出来。

很多地点存在这样的画面，只是有的周围又有与原来作画意图毫无联系的其他图形，不易辨明而已。

兹将崖画中目前可以辨明的画面，以类相从，略加分析，以见崖画的主要内容和题材。

（一）狩猎

表现狩猎活动的画面较多，这应是滇西古代民族擅长打猎的反映。《蛮书》卷四：

“扑子蛮……深林间射飞鼠，发无不中。”

《明史·土司传》：

“顺宁府，本蒲蛮地，……其地田少箐多，射猎为业。”

景泰《云南图经》卷六永昌府：

“蒲蛮，……兵不离身，以采猎为务。”

雍正《顺宁府志》卷九：

“蒲蛮，……刀耕火种，好渔猎。”

按山居民族狩猎活动比较频繁，而且这种狩猎是和原始农业（所谓“刀耕火种”）相结合的①。上举各族并非还像旧石器时代人们那样只会狩猎不会农耕，崖画中狩猎场面也应如此看待。

按狩猎方法来分，崖画中有关狩猎画面共有下列几类（图一〇〇）：

图一〇〇　狩猎的几种方法
（1、第六地点4区　2、第七地点3区
3、第九地点1区　4、第一地点5区）

① 对经营刀耕火种农业的民族来说，烧山、砍地便是搜寻围捕野兽的大好时机。至今佤族仍是如此。参见《云南西盟大马散卡佤族社会经济调查报告》63页。

第一种，也是最常见的一种，是弩射。如第一地点3区上端之猎豹图（参见图九）、第一地点5区中部倒绘之象、倒绘之豹及其下的射弩人群，第一地点5区一人带犬持弩（图一四）、第六地点5区右上角三人侧身持弩射兽（图四九），都是属于此类。

第二种，是用长兵器刺杀，在第七地点3区即有表现。

第三种，是追赶围捕。这是很多民族狩猎常用方法，即很多人包围一块山地，四面呼叫，使猎物惊跑，最后被活捉或坠崖而死。如第七地点6区赶象（图六六）、第五地点2区之赶兽（图三五）、以及第四地点1区、第一地点6区等鹿子在人前低头都属此类画面。特别是第九地点1区上端可说是一幅围捉鹿子的典型画面。据当地佤族说，他们捉鹿子还常采取追赶的方法。如第一地点6区又有些持牛角者与动物图形交错在一起，也属于围猎。吹牛角可以惊起野兽。在围捉过程中，可兼使用弩射或其他武器，并携带猎犬（见第一地点5区）。

第四种是根据猎物习性采取一些特殊方法，如第九地点1区持叉猎蟒（图七二）、第四地点1区之设栅捉猴（图八八），均应属这类。

此外，第七地点5区人手执一兽、以及其他地点人形下有一兽形的图形或画面，大概都是表现狩猎活动的。

从上述画面可以看出，当时人们狩猎时使用了多种多样的方法。

（二）放牧

放牧也是崖画创作者一项生产活动。《滇海虞衡志》卷七：

> “南中民俗，以牲畜为富。……马牛羊不计其数，以群为名，或百为群，或数百及千为群，论所有，辄曰：‘某有马几何群，牛与羊几何群’……凡夷俗无处不然。……疾病不用医药，辄祷神，贵者敲牛至于数十百。”

这里所说是云南全省的情况，自然也包括滇西一带。至今沧源及其附近地区少数民族还是养牛成群，并以此计富。

图一〇一　放牧图
（第六地点3区）

在崖画中，明显反映牧牛活动的是第六地点3区拉牛者及其后的牛群（图一〇一）、第六地点6区仅露头的牛群及后面追赶者（参见图五〇）。这类画面有必要略加解释。按云南少数民族放牧采取“野放法”，在畜牧学上或称“群牧

法”，即将牛羊牲畜放于山上，入晚并不赶回家，可以成年累月不归，任其在野外生长、繁殖，牧者亦随之宿于山，组成所谓“牛火塘”、“羊火塘”。有时放之既久，牛性变野，若要取牛杀食或祭祀，便要费大气力。惟一办法是看准头牛或头羊，套其头强拉回家，则其他牛羊亦随之而回。我们认为崖画所表现者即这一活动，人们所拴绳于颈而强拉之牛应即头牛。当然这类画面可能还寓有表现拉牛回来举行某种盛大祭祀活动之意，然从中可以看出当时人们采用野放法畜养牛群的情况。

又第一地点5区、第六地点2区、4区、6区人拉牛赶牛的画面（图一四、四三、四七、五一），其后虽无牛群，应具有相同的意义。

此外，像第一地点1区、5区人骑牛的图形，自然也是放牛的写照。

（三）村落

内容最丰富的画面是反映定居生活的，这就是第二地点1区的村落图（图二〇）。这种题材虽仅一见，其意义却很明显，很难作其他解释。

村落图的情况前已描述，不必再作介绍。从这一画面至少可以看出，当时村落由若干座排列有序的干栏式房屋组成，具有明显的界限。中心两座较大房屋，表明在一般住宅之外，还有集会房屋或首领房屋的存在。村落周围道路纵横，村外还有一座田屋或仓房之类，人们还会驯养牛、猪等家畜。村落房屋一半涂色，一半不涂色，这是表示两合组织（即一个村落由两个可以互相通婚的氏族和家族组成）吗？还是寓有他意？

像这样有一定布局的村落，是人们农业生产已有一定发展的产物，从这里也可以看出，尽管有众多狩猎画面的存在，却不能认为狩猎在经济生活中占主导地位。

从村落图可以看出人们过着定居生活，但它的创作意图似又非单纯反映村落的情况，而另有深意。几条道路上走着携带武器的人群赶着牛猪等家畜，皆作为向村落行进状，表现出掠夺胜利而归的情景。因为对当时人们来说“国之大事，在祀与戎”，战争才是值得大书特书、绘于崖壁的“大事”。在其他地点，还有直接表现战争情况的画面。

（四）战争

滇西地区古代一些民族自古以勇敢善战著称。如南诏打仗多以望苴子的部落来打先锋，《蛮书》卷四：

> “望苴子……在兰沧以西，……其人勇捷善于马上用枪，……南诏及诸城镇大军将出兵，则望苴子为前驱。”

同书又云：

> “扑子蛮……勇悍趫捷。”

《云南志略》诸夷风俗：

“金齿百夷，……有仇隙，互相戕贼。”

《马哥波罗行记》记金齿州风俗亦云：

“其俗：男子尽武士，除战争游猎养鸟外，不作他事。”

景泰《云南图经》卷六顺宁府：

“境内多蒲蛮，……勇悍，好斗轻生，兵不离身。”

凡此均可见古代滇西地区战争的频繁。

图一〇二　战争图
（第六地点6区）

在沧源崖画中，比较明显的战争画面（图一〇二），见于第六地点6区下一部分。人群之中有持弩而射者，又有倒地而死者（侧绘人形），而无任何动物夹杂其间，除了战争以外，不太可能找到其他更适当的解释。在持弩人之后有一表示标路的符号（详前），似可说明战争已越过边界。

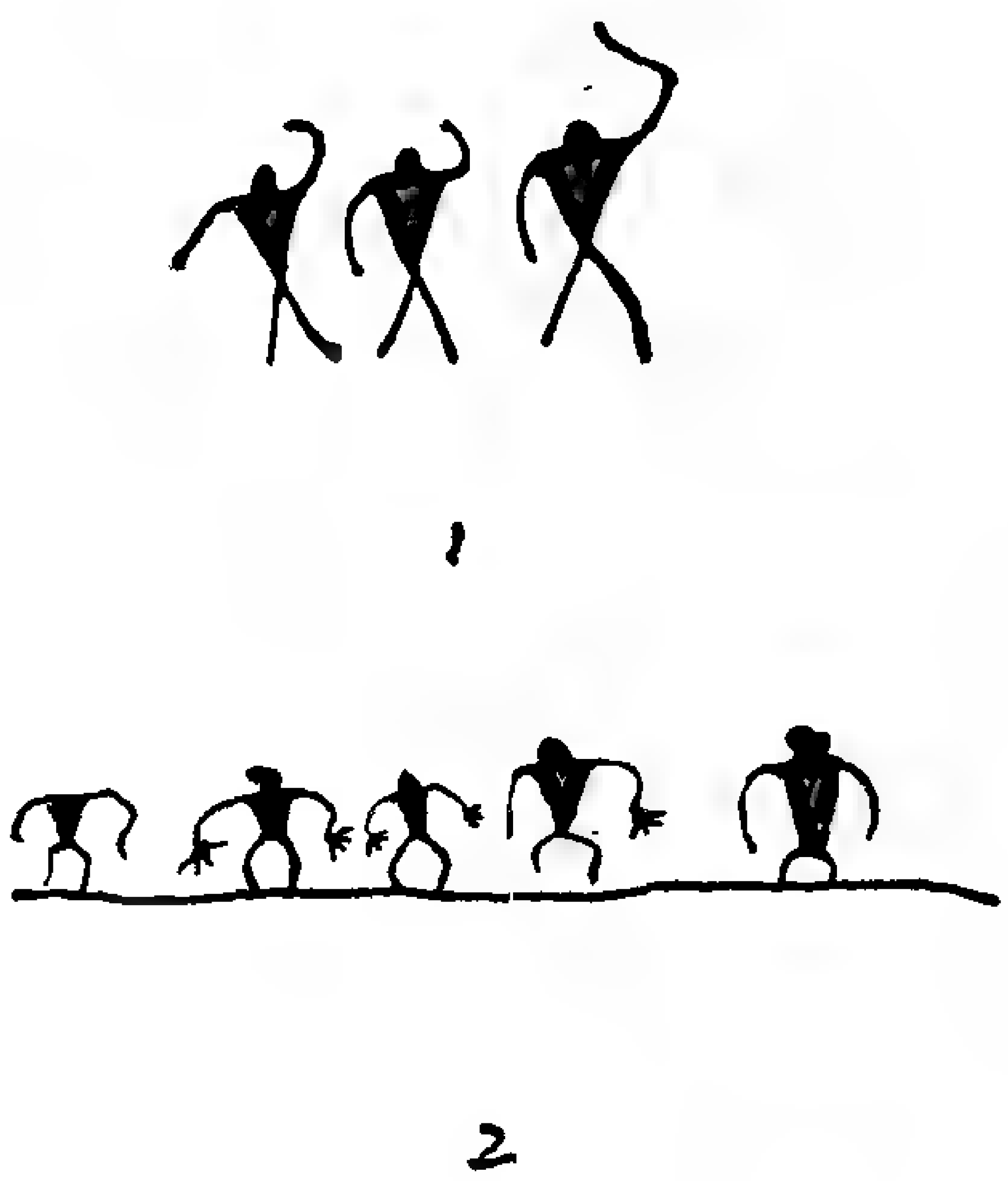
此外，如第一地点5区持盾牌者、持牛角者和持弩者连在一起，而周围无动物图形，可能也是一个战争画面。

（五）舞蹈

最明显的舞蹈画面见于第七地点1区（参见图五五）。五人围成一圈，均作一臂高扬一臂弯曲摆动之态。其情况显然表现一种围成圆圈的舞蹈。这种圆圈舞在云南少数民族中是很普遍的。如（清）倪蜕《滇小记》云：

“和泥……男女连手，周旋跳舞为乐。”

此外，在第一地点2区、第二地点1区下端、第九地点1区等还有一排排人形，或手臂相连，或动作一致，应都是群众进行娱乐性舞蹈的写照（图一〇三）。现代沧源地区佤族过年时，男女站成一圈或一排，跳舞为乐，其情况与此类似。



图一〇三　舞蹈的人群
（1、第2地点1区　2、第六地点6区）

崖画中更多的还是模拟性舞蹈。其中又可分为两种：一种是模拟打猎的。如第一地点3区右下方，好几个手持牛角者，动作一致，

周围不见动物图形，这一般应是模拟围猎时吹牛角的情况，而非真正的打猎。另一种是模拟战争的，例如第一地点5区（上）及第六地点6区（上），有持盾人像或群而立，而不见作战的对立面，应表现一种盾牌舞，这是滇西少数民族中战舞的传统形式。《百夷传》云：

"百夷……村甸间击大鼓，吹芦笙，舞干为宴"。（景泰《云南图经》本作"舞牌为乐"）

《滇海虞衡志》卷一三：

"僰夷……乡村饮宴，……舞牌为乐。"

至今景颇族还有盾牌舞。又第八地点一排手持短兵器人形，由手持牛角者为前导，假如不是表现出征的行列，也是一种模拟战争的舞蹈。这类模拟性舞蹈多半不是为了娱乐，而与宗教仪式有关。当时人们相信，猎前举行模拟性猎舞，战前举行战舞，可以保证狩猎和战争取得胜利。

与宗教活动有关的舞蹈当然不限于此。各崖画地点中那些头插羽毛、兽尾、兽角（齿），或身披羽毛者，都可能是一种化装舞蹈，用以对神祇表示敬意的。惜其具体情况今已无从知晓。又第一地点5区及4区一手反卷之妇女形象，或也是一种舞人，但与周围图形关系不甚清楚。

（六）杂技

崖画中还有一些类似表演杂技的图形，最常见的是叠立人形（见第一地点2区、5区、6区，第四地点1区），此外还有抛球者（第六地点6区右上角）、类似弄瓿者（第三地点）、类似踩高跷者（第四地点1区、2区）。特别是抛球者，虽仅发现一例，图形清晰，意义明白，显然表示一种"弄丸"的表演。

至于比较完整的表现杂技的画面则见于第一地点5区，顶竿者两组四人，叠立者两组四人，舞流星者一组两人，集中在一起，生动地表现出表演杂技的情景（图一〇四）。

图一〇四　杂技图
（1、第一地点5区　2、第六地点6区）

按杂技和魔术并非文明社会的产物，它由舞蹈及巫术仪式发展出来，早存在于原始民族之中。例如，北美的霍皮—印弟安人（Hopi-Indians）敬奉"太阳神"之仪式中，有一种扮演丑角的人，烧一根羽毛，而在"一次深呼吸之后，又从嘴里把羽毛生出来；并能使物件消失和再次出现"。纳瓦霍-印弟安人（Navaho—Indians）有所谓"吞剑者，他们把饰有羽毛的棒象征地插入自己的咽喉"。非洲刚果在举行成丁礼时也有同类人物进行表演，"他可以出现在高跷上，以高明的杂技技巧到处走动。"① 在世界其他地区（如北非）崖画中，也有玩杂技者或丑角的形象②。

滇西地区古代有杂技和魔术，并不是没有根据的想像之词，在古代文献中曾留下记载。《后汉书·西南夷传》云：

"永宁元年（120年），掸国王雍由调遣使者诣阙朝贡，献乐及幻人，能变化吐火，自支解，易牛马头；又善跳丸，数乃至千。自言我海西人，海西即大秦也。"

又《后汉书·陈禅传》记同一事件有云：

"永宁元年，西南夷掸国王献乐及幻人，能吐火，自支解，易牛马头。明年元会，作之于庭。安帝与群臣共观，大奇之。禅独离席举手大言曰：'……帝王之庭，不宜设夷狄之技。'尚书陈忠劾奏禅曰：'……今掸国越流沙，踰县度，万里贡献，非郑卫之声，佞人之比。'"

《后汉书·和帝记》系此事于该年十二月。所谓"幻人"，从其表演内容来看，即指杂技或魔术表演家而言；而"掸国"即指今缅甸掸邦及我国云南西南地区③。姑不论这种"幻人"技艺来源如何，在东汉时它曾在沧源及其附近地区流行，是可以想见的。特别是"跳丸"的形象已绘于崖壁之上，文献与实物可相互印证。

在第一地点崖画中还有一种顶竿的图形，也可与文献相印证。此即所谓"寻橦"或"都卢寻橦"。（东汉）张衡《西京赋》（《文选》卷二）：

"乌获扛鼎，都卢寻橦。"

同文又云：

"非都卢之轻透，孰能超而究升？"

---

① Origin of Things, p.273—275.

② The Rock Paintings of Tassili, p.182及有关图版。

③ 关于掸国之地区，过去仅定在今缅甸掸邦是不全面的，它至少应包括今云南临沧专区及西双版纳傣族自治州某些地区在内。易言之，这一大片地区至迟东汉时已臣属中原朝廷。据傣文史料，明代西双版纳统治者还有"左溜（掸）国大自主福禄至善王"（《泐史》）的称号。至于沧源在古掸国范围之内，说已见前。

李奇注引《太康地志》云：

"都卢国，其人善缘高。"

又《汉书·西域传》赞有云：

"……作巴俞、都卢、海中砀极、漫衍鱼龙、角觝之戏，以观视之。"

颜师古注引李奇云：

"都卢，体轻善缘者也。"

又（晋）傅玄《正都赋》（《艺文类聚》卷二十引）云：

"都卢捷足，缘修竿而上下。"

何谓"都卢"？它原是一个古地名，在《汉书·地理志》中已见记载，又称为"夫甘都卢"[1]，其地区在今缅界[2]，距今沧源不远。

总之，无论掸国或都卢国，古代都有杂技之技艺流行，沧源属古掸国范围，而与都卢国在地理上接近，因而文化上有一些共同性，是很自然的事。

以上便是崖画中可以辨明的几种题材，当然在大部份无法辨认的画中还应包括有其他题材。特别是与宗教有关的题材，应该是大量存在的（例如第六地点左侧那个旗幡形为中心的一组零星图形，很可能就是对某种宗教仪式的描绘）。而其他题材（舞蹈、杂技、狩猎等）的画面，亦多与宗教有关。这在下一章将进一步论述。

---

① 《汉书·地理志》："自日南、障塞、徐闻、合浦，船行可五月，有都元国；又船行可四月，有邑卢没国；又船行可二十余日，有谌离国；步行可十余日，有夫甘都卢国。……自武帝以来，皆献见。"

② 据考证，都卢在今伊洛瓦底江卑谬附近，所谓"夫甘"即后世之"蒲甘"，参见藤田丰八《前汉时代西南海上交通之记录》，载《中国南海古代交通丛考》（何健民译），商务，1936年。又凌纯声认为，都卢即得楞子，亦即《后汉书》记载曾与掸国一同遣使贡献的敦忍。其说更佳。

第五章　作画目的和社会作用

一　作画目的和作用种种

本章要讨论的是为什么要把人物、动物图形以及狩猎、战争、舞蹈等画面绘于崖壁之上？这基于什么思想意识？在当时人们社会生活中起何作用？

对于世界各地崖壁艺术的目的和作用，众说纷纭，解释是多种多样的。

欧洲西班牙、法国的崖画和洞穴画年代最为古老，有关讨论也最多。一说是有画地点就是原始人类的祭堂，故把崇拜的神灵绘于崖壁之上。二说是崖画中狩猎画面、动物图形、模拟动物姿态之舞蹈场面或模仿动物之足迹，皆为了狩猎，是一种为了保证即将到来狩猎成功的巫术行为。三说是原始人群对某些重要事件（例如一次胜利的战争、一次成功的狩猎或一次盛大的宴会）的记录和描述，是留给同代或后代的人看的[1]。

非洲的崖画和崖雕，据研究，除描绘所崇拜的神灵及狩猎巫术[2]之外，还有对寓言、神话的描绘。南非崖画中就是动物图形也不一定与狩猎有关，而是代表天体的。如发育不全的羚羊代表不圆之月；螳螂代表闪电；灵活的小羚羊（Springbok）代表大片闪电；象代表云；其他动物又可代表雨等等（布须曼人至今仍流行这样一些神话故事）。崖画上画这些动物，是为了把部落中流传的神话故事告诉青年人[3]。

澳大利亚崖画被认为是创物主所绘，后人重描一道即可得福。人形乃神灵形象，动物也是神话中的动物，重绘或新绘这些形象可以求雨，增加食物，甚至惩罚敌人；有些崖画又被认为是指示举行仪式地点所在，或是人们举行秘密仪式过着禁闭生活时所绘[4]。

---

① The Rock Art of the Spanish Levant, P.84—88. Franco—Cantabrian Rock Art, P.26.

② Rock Art of Africa, pp.140—154.

③ A·R·Willcox, The Rock Art of South Africa, pp.29—35. Erik Holm, The Rock Art of South Africa, pp.107—178.

④ The Rock Art of Australia, pp.209—212; The Artist and His Art in an Australian Aborig—inal Society, pp.4, 24.

北美加拿大境内的大湖地区印第安人崖画，据推测是对人和神传达信息，或认为本身即是神灵，画它可以求得神的欢心[1]。美国境内从缅因州到加利福尼亚州也布满印第安人所遗留的崖画，尤以洛基山以东地区最为丰富。研究者认为作画目的不外以下几种：（1）指示道路、渡口、猎口的标记，其性质如今之路标；（2）表达姿态语言；（3）对图腾的描绘[2]。又南美圭亚那河谷两侧崖画则被认为有指示航道的性质[3]。

苏联贝加尔湖地区的崖画和崖雕，被认为是当地流行的萨满教的产物。有些人形是萨满教的神祇形象，有些跳舞场面是表现巫师跳神，蛇和天鹅等动物形象也都与萨满教神话故事有关[4]。蒙古人民共和国境内，时代较晚的崖画和崖雕，被认为与狩猎仪式有关，有些则是原始记事的符号[5]。

看来，世界各个地区崖画各有自己的目的和作用。只能根据崖画内容本身提供的线索，进行具体的分析。

沧源崖画的创作动机决不是单一的，各种题材可能有不同的创作目的。但归纳起来，不外两个方面，一个是宗教性的，一个是原始记事性的。

大量画面及图形均与宗教信仰有关，其中又可分为下列几类。

二　模拟巫术的产物

原始宗教中有一种建立在象征原则（Symbolism）的模拟巫术(imitative magic)，即认为事物的形象即是事物本身，模仿性动作可以达到真的结果。例如，针刺代表仇敌的画像或草人，便可以使仇敌真的受伤。我国民间一直流行这种信仰（如《红楼梦》第二十五回描述宝玉和凤姐因受这种巫术之害而得病）。云南古代这种巫术更为流行。例如西汉成帝派遣使节调解夜郎王、昫町王和漏卧候之间的纠纷，夜郎王不服，便“刻木象汉吏，立道旁射之。”[6]独龙族直至现代在狩猎时还举行这样的巫术仪式[7]，即以荞麦、稗子的粉捏成各种动物形象，陈列在大树下，或以石灰在大树上画各种动物图形；

---

① Indian Rock Paintings of the Great Lakes, p.107－111.

② The Beginning of Writing, pp.1, 10, 13. A History of the Art of Writing, p.60—66.

③ The Beginning of Writing, p.17.

④ A·П·奥克拉德尼科夫：《贝加尔湖岩画》（陈弘法译），载内蒙古文物工作队编《文物考古参考资料》第二期，1980年。

⑤ 道尔吉：《蒙古岩画研究简史》（陈弘法译），载《文物考古参考资料》第二期，1980年。

⑥ 《汉书·西南夷传》

⑦ 参见云南民族调查组：《独龙族调查材料》之一，257页，1964年印。

先行祭祀，祭毕以弩射之。

沧源崖画许多狩猎画面和战争画面应具有同样性质。人们相信在崖壁上画人们围捉、刺中所要猎取动物形象，将使未来的狩猎取得成功。在崖壁上画人倒地，将使未来的战争中敌人真的死亡。

三　祈求丰产仪式的遗留

上述模拟巫术虽是为了增加食物的供给，毕竟带有临时性质，即仅在某一次活动之前行之，希望得到"立竿见影"的效果。原始宗教中还有更多的祈求丰产仪式是定期举行的，祈求鬼神保佑人类一切生产活动都能顺利成功。

我们认为，沧源崖画中放牧画面，甚至还有一些孤立的动物图形，均是举行这种仪式留下来的。甚至某些舞蹈画面，也属于此类。人们在举行这种仪式时，总得把所祈求的东西通知鬼神，用什么来传达信息呢？除了祷祝便是绘画。景颇族祭"官庙"仪式中，即要竖立两种鬼桩，上绘生产工具、装饰品、牛、麂子、鱼和各种作物，希望老天保佑获得这些东西。[1]

在崖壁上画牛或人拉牛，是希望山上牛群自然繁殖得很顺利，可以成群地拉回来供祭祀之用；画野生的动物形象，是希望打猎有获；画成群舞蹈人形，是希望农牧业丰收后，可以举行盛大宴会，宾客盈门，齐来跳舞作乐。西盟佤族"大房子"壁画中常见一排排跳舞人形，据佤族老人解释，便具有这样的意思。

原始氏族祈求丰产不仅指生产的发展，也包括自身的繁殖。沧源崖画中突出表现性器官的男女，以及密集的人群，或具有这样的意义。在澳洲和北欧崖壁艺术中，还有表现性行为的画面[2]，即为了祈求多子。国内没有这样的画面。但西盟佤族"大房子"顶上除鸟饰外，常见突出生殖器的男像(图版一六，3)，门上雕刻中有男女猥戏的画面（图版一六，2），说明这样的信仰在当地是存在的。

四　崇拜神祇的画像

原始民族信仰多神，举凡自然现象（大地、天体、山、火、水）动植物乃至某些具有神力的活人、物件、均被认为具有神灵，可以赐福于人，也可以贻祸于人。为了转祸为

① 参见云南民族调查组：《景颇族五个点调查综合报告》，218页，1958年印。

② Rock Art of Australia, P.219.P.S. Rawson, Primitive Erotic Art, pl, 37, 39, New York, 1973.

福，必须不断的供奉、祭祀和崇拜。除了直接对它们本身表示敬意外，还有一种简单办法便是把它们的形象如实地描绘下来；或者加以人格化，然后再描绘下来，进行祭拜。

沧源崖画中，树、植物、山洞以及一些奇形怪状的人形（身有“宝”者、身材高大与众不同者……），以及显著地位的动物，都应是当时为崇拜它们而画的。

当然，在上述奇形怪状人形之中，还会包括神话传说中的英雄和神；动物形象中还应包括氏族、部落的图腾在内。它们均是一种祭拜对象，其性质如后世宗教中的偶像。

五　重要仪式的描绘

有些民族在举行一次隆重的宗教仪式后，还要把过程画下来。这不是给人看的，主要是给鬼神“看”的。它本身就是仪式的一部分。当时人们相信，这样似乎就可使仪式永远继续下去，使它具有持久性，可以永远讨鬼神喜欢。

我们认为沧源崖画中一些化装舞蹈人形（如头插羽毛者、身披羽毛者）以及某些拉牛等画面，就是当时宗教活动的实况。特别是第六地点主要画面左侧以挂着牛头的旗幡为中心的一组图形，很可能就是对祭祀仪式的描绘（图五三）。甚至杂技的画面，也不应作一般表演来理解，它也是一种娱神的活动，是仪式的一部分。

还有一小部份图形和画面应属于原始记事的范畴。计数符号和其他符号的发现，便是当时社会生活中已使用原始记事方法的明证。若细加分析，属于原始记事性质的图形和画面又可分为下述两类：

六　重大事件的记录

最明显的是第二地点村落图，那里所反映的完全是人们现实生活的面貌，而没有其他画面那种神秘的超自然的宗教气氛。但如前所述，村落图之创作，似又非简单地表现当时村落布局、房屋建筑等情况，而是表现一次战争胜利后满载而归的情景。战争胜利是全村或全部落的大事，有必要记录下来，眩耀己方勇敢，教育后代子孙。对还没有发明文字的民族来说，如何进行记录呢？只有绘之崖壁。故在世界各地崖壁艺术中，战争是仅次于狩猎的重要题材。战争画面有时绘于出征之前，那是一种巫术行为，但第二地点村落图具体、细致，没有宗教气氛，具有明显的原始记事性质，是崖画艺术的精品。

第七地点7区的野猪逐人画面（图六七），也应作如此看待。一般狩猎画面若作为一种模拟巫术或祈求丰产仪式的一部分，人类总是表现为胜利者，野兽则被追赶、刺中

或杀倒在地；这一画面恰好相反，假如不是另有含意，必是一次意外事件的实录，用以纪念猎人的勇敢或好运气（在他人帮助下，终于逃脱野猪的追逐），或把野猪这种动物的猛勇习性告诫后一代猎人。这样画面在世界各地崖壁艺术中也非绝无仅有，西班牙古老的洞穴壁画中就有猎人为受伤野牛追逐的情景（图一〇五），据研究，它是说明狩猎活动中包括着巨大危险[1]。

图一〇五　西班牙Gasulla gorge洞穴壁画中野牛逐人图
（采自The Rock Art of the Spanish Levant, Fig. 23）

七　神话传说的记载

神话、寓言、史诗和英雄故事，主要通过讲故事和歌唱方式代代相传。为了传之长久，有时也采取图画方式记录下来。如前所述，非洲、澳大利亚崖画就有一部份具有这样的性质。

沧源崖画中有些似人非人形象（“太阳人”“鱼尾人”），或是对当时流传的神话或神话中人物的描绘。通过这些形象，使部落的这些精神财富保存下来。其确切内容，今天已不可知。

总之，大批崖画便是为了上述种种宗教的或世俗的目的创作出来的。那些属于宗教方面的，我们认为是虚幻的东西，对当时画者来说，却具有真实的内容。崖画在当时人们社会生活中居于举足轻重的地位。

首先，在崖画上寄托了当时人们生活期望和宗教热情。人们不怕粉身碎骨，爬上悬崖绝壁去绘画，而且为了使崖画取得更大的“影响”，画得愈高愈好[2]，决不是为了“艺术欣赏”，而是因为这是关系到部落生存和发展，关系到自己食物供给、人口繁殖的大事。

---

① The Rock Art the Spanish Levant, p.81, Fig.23.

② 非洲马拉维（Malawi）的崖画中很高的图形，被认为影响也最大（参见Rock Art of Africa, P.105）。广西左江流域壮族现代虽不再画崖，仍保持这样的信仰，即举行宗教仪式时悬挂旗幡或符录，“愈高愈灵验”。

其次，崖画的地点逐渐形成社会生活的中心。人们在此举行仪式，祭祀神灵。（如第一地点成为傣族佤族祭拜之地，应有其历史的渊源。）久而久之，这里便成为一个民族集会的中心，这里既是“教堂”和“神祠”，又是部落历史和文化的保存所，当然也就成为人们娱乐的场地。

最后，人们正是在画崖中发展了自己的文化艺术。通过不断绘画，提高了自己在造型艺术方面的观察力和表现力。

总而言之，崖画在当时社会生活中起着重要的作用。它是人们精神的主要寄托，又是人们一项重要的文化艺术活动。

第六章　年代与分期

一　断定年代的方法问题

断定崖画年代是考古学上的难题之一。如何利用自然科学手段来断代，目前还无新的方法。迄今为止，世界各地崖画年代的确定，仍主要依靠考古学的传统方法，即根据地层堆积情况或根据崖画内容进行分析。

例如，法国、西班牙洞穴壁画所以能确定在旧石器时代晚期，是因为洞穴中充满这一时期的文化堆积，这些堆积覆盖着崖画[1]。又如，北非崖画的年代所以能确定为新石器时代，全靠崖画内容提供的线索，因崖画中动物形象有好几种是当地已灭绝的种属（象、犀、大水牛等等），它们只存在于公元前3000—2500年之前的气候环境中[2]。再如，加拿大大湖地区印第安人崖画有一部分所以能确定是欧洲人进入美洲之后所绘，也是崖靠画内容本身，因为画中出现了人骑马、人持枪和插有旗帜的船只等图形[3]。

由于崖画之上有地层堆积的情况很不常见，崖画内容本身又不一定能提供足够的线索，故世界上有些地区崖画的年代至今仍是一个谜，或只能作一些笼统的推断。

例如，关于南非崖画的年代，结论是“有五个世纪之久是肯定的，有二十个世纪之久是可能的”，而直到1880年和1917年，罗得西亚还有新绘崖画之事[4]。又如，澳大利亚崖画的年代被推断在公元前三千年到公元十九世纪之间，又说：早者甚至可到公元前五千年，其旁支又可以一直延续到现代[5]。

---

① Franco—Cantabrian Rock Art, p.19.

② The Rock Art of the Maghreb and Sahara, p.103—108; The Rock Painting of Tassili, p.14—17.

③ Indian Rock Paintings of the Great Lakes, p.11.

④ A.R. Willcox, The Rock Art of South Africa, p.51—52.

⑤ The Rock Art of Australia, p.238.

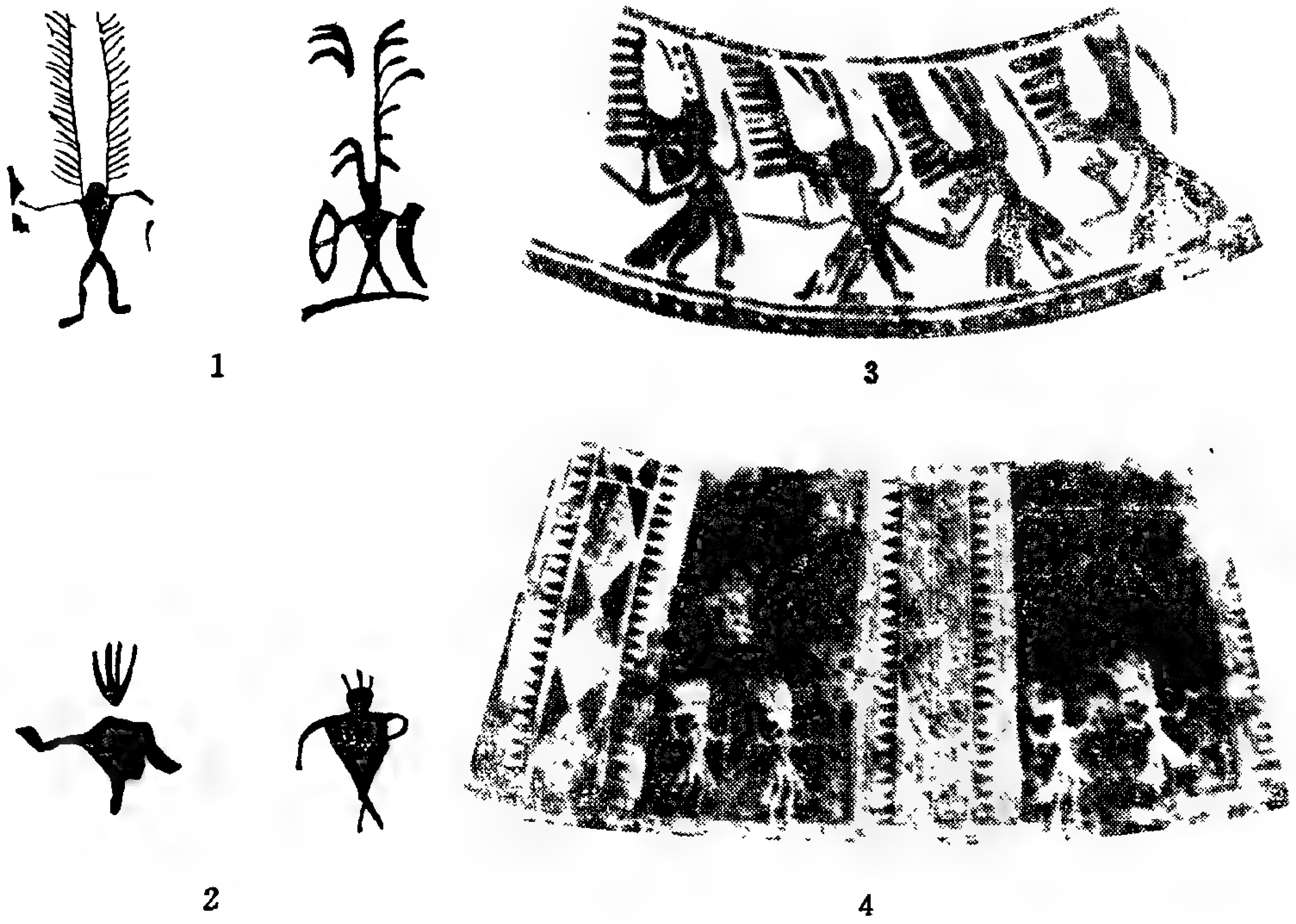
沧源崖画画在露天崖壁上，已发现的十个地点最低图形也上距地面有1米多高，不存在地层堆积覆盖崖壁的情况。故要解决沧源崖画年代问题，只能从崖画内容本身去寻找线索。

下面我们试从考古材料、文献记载及周围地区崖画的关系三个方面进行比较研究，对沧源崖画年代问题作初步的分析。

二　崖画与云南青铜器及铜鼓图象的比较

沧源崖画有些图形，无论就其意义或表现方法来说，都和云南青铜器，特别是铜鼓上的图象相似。下面试举几个例子：

第一，如前所述，沧源崖画人物图形中有一种头插羽毛者，这也是晋宁石寨山等地出土青铜器和一些早期铜鼓图案中的常见题材，即所谓“羽人”图象。沧源崖画中羽毛画作两种形式，一种是画一根长线旁有若干短线，以代表长的羽毛；一种是画很多直竖的线条，以代表短的羽毛（如鸡毛之类）遍插于头。“羽人”图象也有这两种表现方法。



图一〇六　崖画和铜鼓图象中头插羽毛者的比较
（1、第七地点5区、2区　2、第一地点4区
3、开化铜鼓面部　4、广西铜鼓腰部）

如晋宁石寨山出土一件铜锣（M12：1）面部[1]、传世开化铜鼓[2]面部，都有插长羽毛的“羽人”；晋宁石寨山出土铜鼓（如M14：1鼓）胴部和腰部[3]和传世广南铜鼓[4]的腰部，都有插短羽毛的“羽人”。在广南铜鼓胴部的竞渡图象中，这两种“羽人”同时出现[5]（图一〇六）。

1　　2

图一〇七　崖画和铜鼓图象中持盾牌者的比较
（1、第一地点2区
2、晋宁石寨山铜鼓腰部，M14：1）

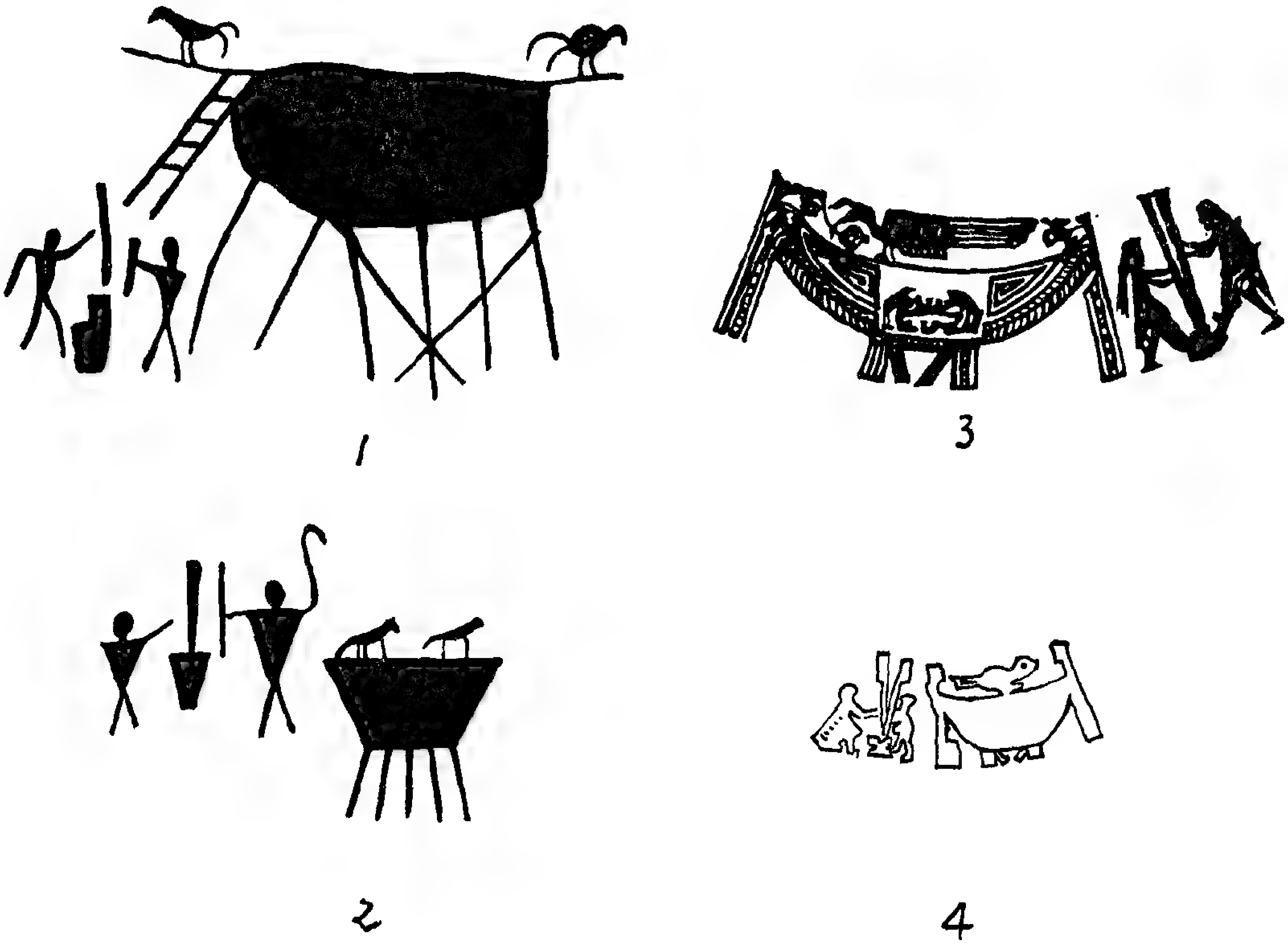
第二，沧源崖画中常见一手持兵器一手持盾牌的舞蹈人形，在早期铜鼓（例如晋宁石寨山M14：1鼓、传世的开化铜鼓[6]和所谓“慕烈铜鼓[7]）胴部图象中时有发现。这些持盾人形另一手或持一种略呈楔形的短兵器，盾牌多作上大下小的长方形，这些特点也是两者所共有的（图一〇七）。

第三，在沧源崖画第四地点有两组舂米人形，位于干栏式房屋之旁，房屋顶上有两鸟，舂者手持长杵，两人对舂。这种图形是早期铜鼓（如“慕烈铜鼓”“玉闾铜鼓”“黄下铜鼓”等）面部主晕的中心题材[8]，它所反映的不是一般的谷物加工，而是仪式中的奏乐形式[9]（图一〇八）。

第四，沧源崖画中最常见的狩猎画面，这正是晋宁石寨山、江川李家山出土铜饰牌和兵器上装饰的常见图象。沧源崖画狩猎画面中，出现最多的是豹，次为麂子和马鹿；上述青铜器狩猎图象中，这两类也是人们主要的猎取对象[10]。

---

① 《云南晋宁石寨山古墓群发掘报告》77页，图版壹叁玖。
② 闻宥：《古铜鼓图录》第十三图、上海，1957年。
③ 《云南晋宁石寨山古墓群发掘报告》79页，图版壹贰陆。
④ 云南省博物馆：《云南省博物馆铜鼓图录》第拾叁图，昆明，1959年。
⑤ 《云南省博物馆铜鼓图录》第玖图。
⑥ 《古铜鼓图录》第十二图。
⑦ F·Heger; Alte Metalltrommeln aus Südost—Asien, Tafel V, Leipzig, 1902.
⑧ 《古铜鼓图录》第十五、十六、十八、十九图。
⑨ 汪宁生：《试论中国古代铜鼓》，《考古学报》1978年2期。
⑩ 《云南晋宁石寨山古墓群发掘报告》图九，图版柒玖一捌叁；《江川李家山古墓群发掘报告》图三三，图版拾捌。



图一〇八　崖画和铜鼓图象中鸟饰干栏及舂臼人像的比较
（1、2第四地点1区　3、崇然铜鼓面部　4、玉閰铜鼓面部，

第五，沧源崖画动物图形中牛的数量最多，而如众所知，在云南青铜器上牛正是最常见的动物。区别仅在于沧源崖画中牛有水牛、瘤牛两种，云南青铜器上的牛只有瘤牛一种，这不过是各地自然环境及动植物界的差异在艺术上的反映①。

此外，有关例证尚多，如沧源崖画中的头戴兽尾或兽角（齿）者，在云南青铜器上也能找到相应图象（见图七九），不赘述。

以上足以说明，崖画创作者和云南青铜文化的主要居民，在装束、爱好、信仰乃至一些仪式上，是有共同之处的。两者的时代不应相差太远。它们应是同一文化阶段的产物。

① 云南青铜器的主要部分出土于滇池地区，它反映的是海拔较高的云南内地湖泊地区的情况；而沧源是海拔较低的湿热地区。故云南青铜器上无象有猪，这也是和沧源崖画不同之处。

云南青铜器的年代比较明确，已有定论。经放射性炭素测定，祥云大波那铜棺墓年代为前465±75年；江川李家山一座墓的年代为前625±105年，可能是这一墓葬群的最上限[1]；而晋宁石寨山出土了“滇王之印”，它的大批墓葬已到西汉后期。大体说来，云南青铜器的主要部分，亦即云南青铜文化最发达的时代，应在我国战国西汉时期，即公元前五世纪到一世纪。铜鼓的年代亦较明确，最早铜鼓（A型）没有图象，铸有精美图象可与崖画比较的都是B型鼓，它是云南青铜文化高度发达的产物，其年代与江川李家山、晋宁石寨山墓葬群相同，上起战国，下至西汉。

假如说沧源崖画年代一直笼罩在迷雾之中，上述数据便提供了一个指示灯，我们可从此出发来考虑沧源崖画的年代问题。

在对两者进行比较研究找到共同点之后，我们又必须考虑到沧源是边陲地区，其经济文化发展比较云南内地迟缓，有些习俗可以长期保存，同样的事物在边地者其年代往往较晚。故崖画和青铜器图象即使有共同之处，在时间上并不一定完全相同，一般来说，应晚于云南青铜器流行的年代。

我们作此判断，并非纯属推论，还另有依据。如前所述，沧源崖画中房屋图形可分三种，一种是房身画得上大下小，代表脊大于檐的干栏式房屋，这种形式数量较少；其余两种都是一般的干栏式房屋形式，数量较多。这恰好反映云南地区干栏式房屋的发展变化。前者时代较早，不仅云南青铜器图象中房屋都作这样形式，祥云大波那[2]、江川李家山[3]和晋宁石寨山[4]还出土了这样的房屋模型。后者时代较晚，只有较晚的文物上，才能看到后者的形象。以铜鼓为例，早期铜鼓（B型）上房屋图象都是脊大于檐的，宋代以后铜鼓(E型)内壁图象上干栏房身便全作上小底大形式[5]（图一〇九），与现代云南少数民族干栏式房屋（图版一六，1、4、5）已无不同了。沧源崖画中干栏式房屋，大部分已是后一类，这就说明它的年代应晚于云南青铜器和早期铜鼓的年代；但脊大于檐者还有存在，故又不可能相差太远。

在将崖画与青铜器比较的时候，还要附带提一下第一地点2区的卷云纹问题。这种上下相反的卷云纹很特殊，云南青铜器上很少见，却是内地器物常见装饰题材。它初见于

---

① 中国科学院考古研究所实验室：《放射性炭素测定年代报告》（四），《考古》1977年3期。

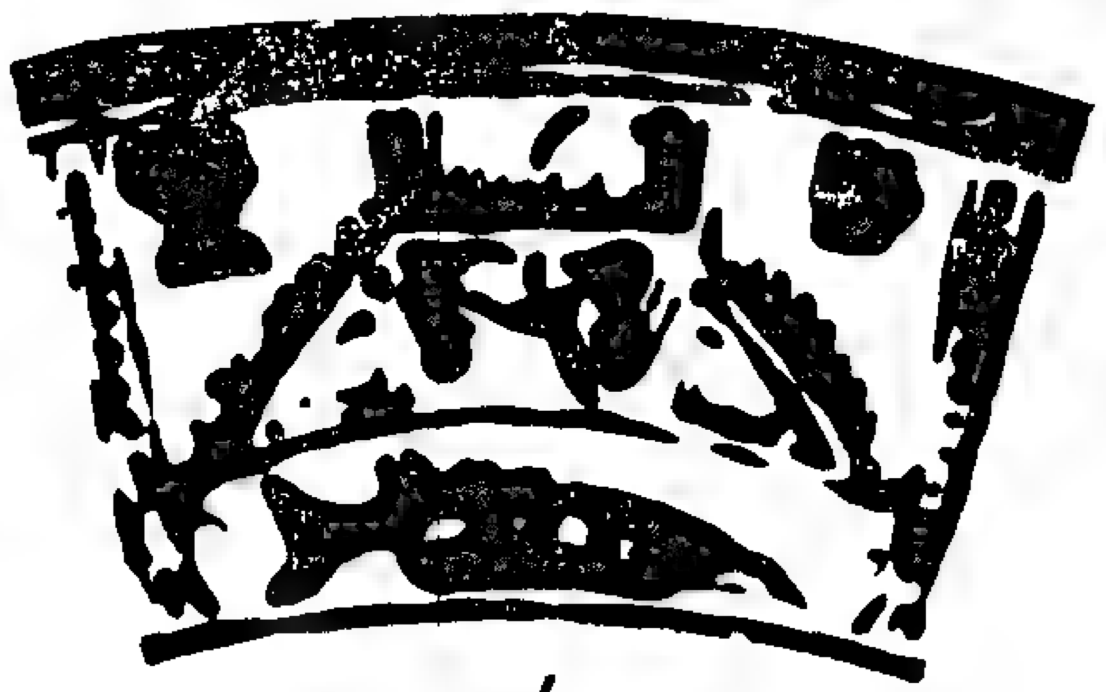
② 云南省文物工作队《云南祥云大波那木椁铜棺墓清理报告》图七，9；图版伍，1《考古》1964年12期.

③ 《云南江川李家山古墓群发掘报告》135页；图版拾肆，1。

④ 《云南晋宁石寨山古墓群发掘报告》92—94页，图版捌陆。

⑤ 这类铜鼓传世者二件，见商承祚：《十二家吉金图录》。解放后广西梧州又采集到一件，见黄增庆：《广西出土铜鼓初探》图一三，《考古》1964年11期。

先秦铜器上①，汉代文物中才大量出现（如瓦当）。沧源崖画的卷云纹是和汉族文化发生接触以后的反映呢？抑是当地民族固有的图案呢？这是一个尚待解决的问题。



1

2

图一〇九　早晚铜鼓图象中不同形式的干栏

（1、开花铜鼓面部　2、传世E型铜鼓内壁）

三　崖画所反映的习俗与文献有关记载

我们前面考释崖画一些图形和画面时，已征引了大量文献记载，用以说明崖画上所见人们的装饰、用具、房屋乃至信仰、仪式，均为云南古代民族历史上确曾存在之事。

---

① 如传世的“楚公钟”“虘钟”上即有类似的卷云纹。见容庚、张维持：《殷周青铜器通论》图版壹伍贰一壹伍叁，科学出版社，1958年。

从这些文献的著述年代，即可以大体推知各种习俗流行的时间，从而也可从另一个侧面来解决崖画年代问题。当然，这种论证方法有一定局限性。例如很多习俗，包括头插羽毛、用弩而不用弓、舞（盾）牌为戛、杵舂为乐、树上房屋等等，始见于元明记载。有些习俗，如吹角集众，头戴兽齿等，可以早在唐代，但清代犹存[1]。因为云南古代文献，特别是记录滇西少数民族历史的文献，极为阙略，不能以此说明以前这些习俗即不存在。它最多可说明这些习俗流行年代的下限，而不是它的上限。

但崖画中还有一些习俗，仅见于较早的文献，在晚期文献中却无只字提及。这对我们研究崖画的年代却不失为有用的线索。下面举一个例子：

崖画中有表演杂技的图形和画面，前已考证，此即《后汉书·西南夷传、陈禅传》等文献记载的"幻人"。公元120年掸国进献之"幻人"，自称"我海西人"。海西即大秦，大秦一般指东罗马。在汉唐文献有关大秦的记载中，也确曾提到他们有"眩人"或"幻人"擅长跳丸、吐火等杂技节目[2]。各种文献相印证，说明这一记载确非虚构。然有关掸国"幻人"仅见于东汉记载，此后即不存在。

又崖画杂技中顶竿项目，我们认为即古文献中记载"都卢寻橦"（说见前）。关于"都卢"之地名，见于西汉文献（《汉书·地理志》），而有关"都卢寻橦"之事，仅见于东汉魏晋文学作品中（张衡《西京赋》、傅玄《正都赋》等等及其注释），此后即无闻。

按时代愈晚，文献愈多，有关记载应愈详细。而关于滇西杂技，汉晋之后却不见记载，这只能说明失传已久。今沧源少数民族之中，解放前确已不知杂技为何物[3]。

以上表明崖画（至少有关杂技那些部分）可以早到东汉魏晋时期。

四　滇、桂、川三地崖画的关系

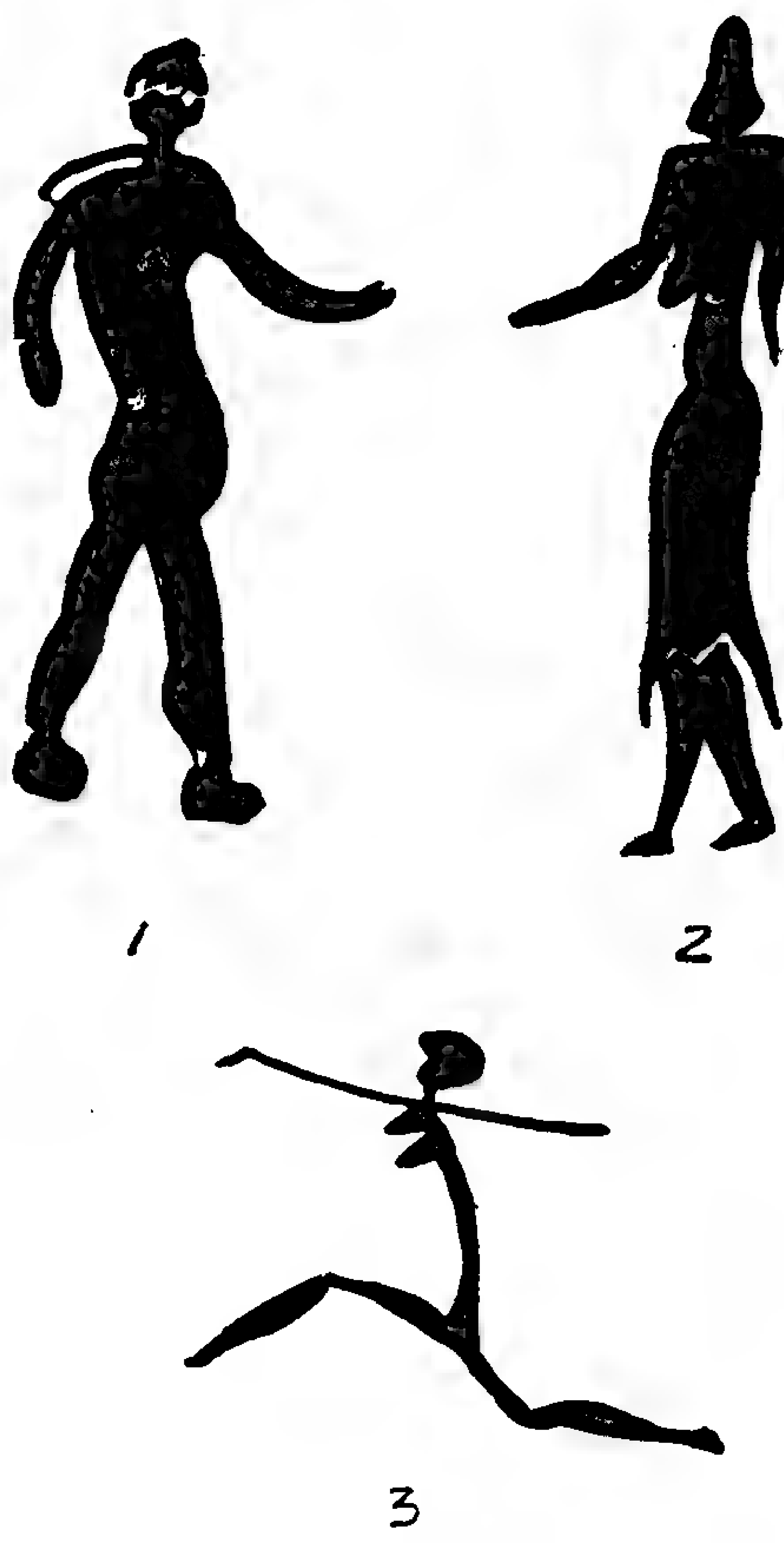
世界各地崖画在表现手法上能找出某些共同点。例如妇女多突出乳房和腹部（图一

---

① 有关记载已备列于第四章，请参看。

② 《史记·大宛列传》（《汉书·西域传》略同）："（安息）以……黎轩善眩人献于汉。"《三国志·魏志·东丸乌桓鲜卑传》裴松之注引《魏略》："大秦国一号黎轩，……其国在海西，故俗谓之海西。……俗多奇幻，口中出火，自缚自解，跳十二丸奇妙。"《新唐书·西域传》："拂菻，古大秦也，居西海上，一曰海西国。……多幻人，皆发火于颜，手为江湖，口幡旄，举足堕珠玉。"

③ 雍正《顺宁府志》卷九彝俗："（蒲蛮）每家立标竿，竿上悬荷包锦囊，藏五谷银器，包取脂抹，其竿使滑，令人难上，而后男妇两家大小争上取之，得者为胜。"今沧源佤族仍有这种爬竿取物以赌胜负之俗。但此与杂技似无关系。

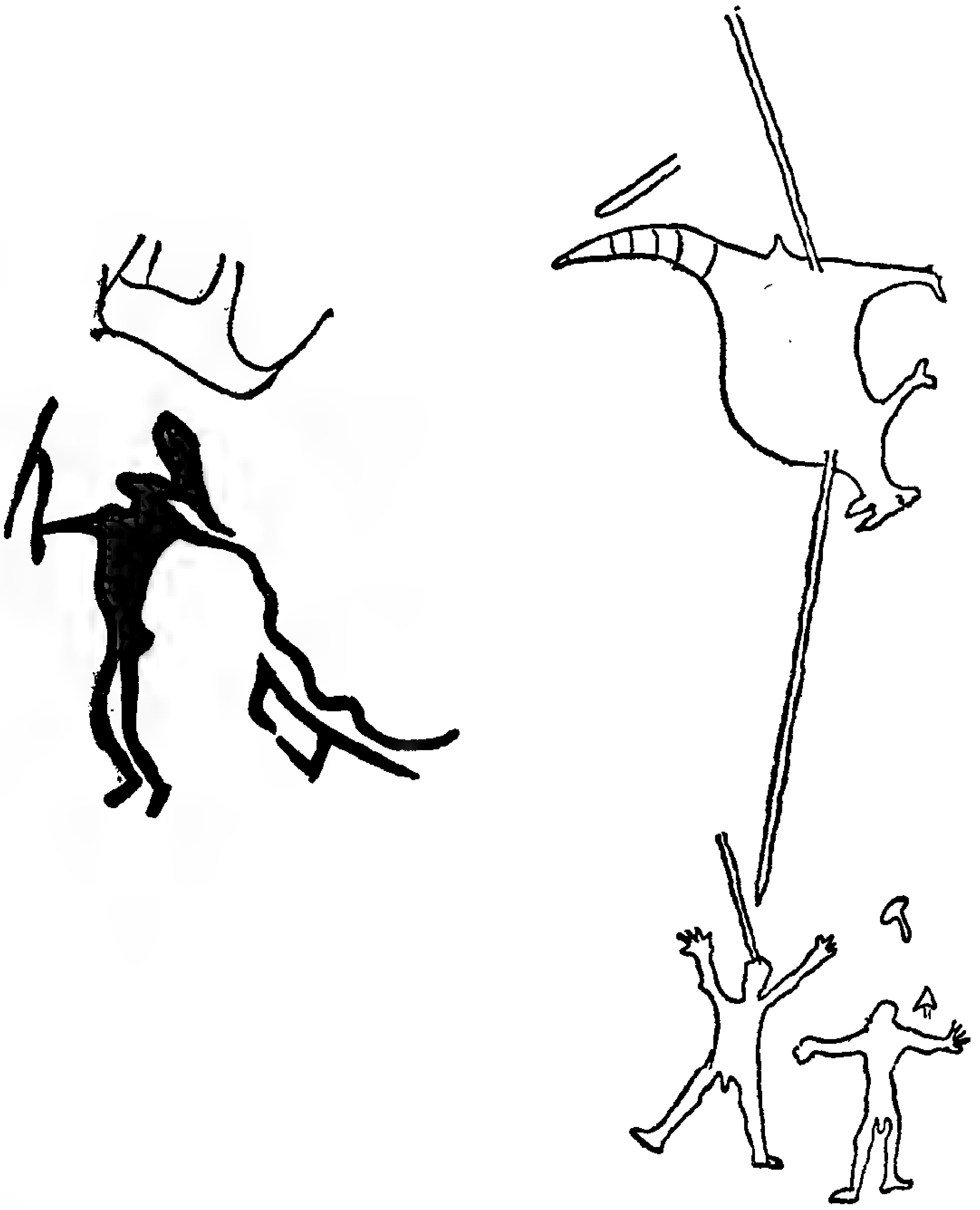


图一一〇　国外崖画中的妇女

（1、北非Wadi Sefar崖画，采自The Rock Painting of Tassili, p80
2、西班牙Cogul洞穴壁画，采自The Rock Art of Spanisi Levant, Fig.34
3、澳大利亚北部崖画，采自The Rock Art of Australia, Fig.55）

一〇）；人或动物若倒绘或侧绘则表示死亡（图一一一）；对复杂的较大画面采取向平面展开的"鸟瞰法"（如蒙古崖画中的马车也是马腿均向外(图一一二)。但这丝毫不能说明相隔甚远的崖画之间在时代上和族属上有什么关系，因为人类思维方法有相通之处，有些事情可以"不谋而合"。沧源与非洲、北美、澳洲崖画，除表现手法有某些共同之处外，存在显而易见的差异。相互类比以解释内容意义是可以的，据以断代则不可。①

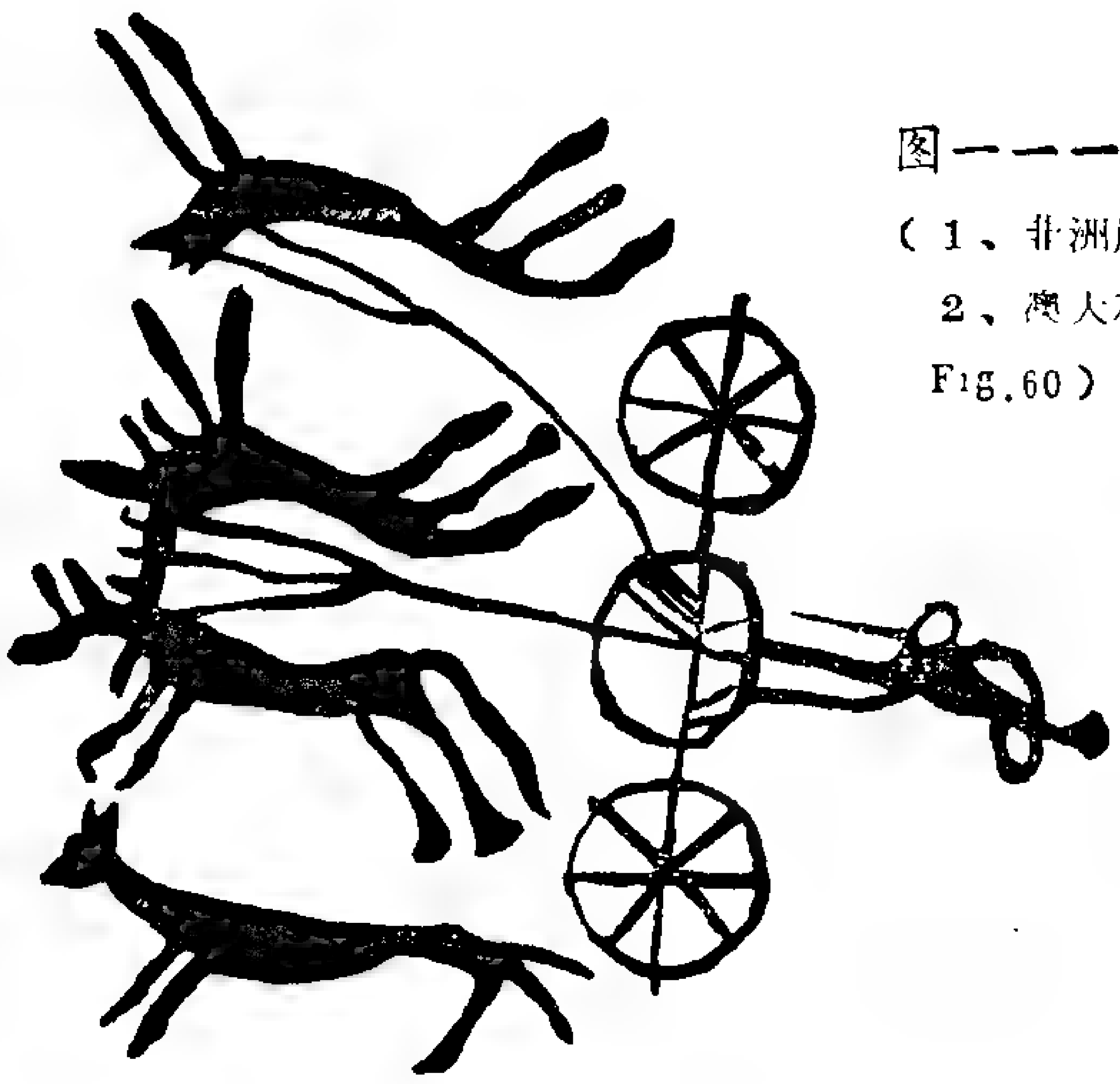
① 1984年5月我在澳大利亚参加九——十四世纪东南亚历史国际讨论会时获悉，越南、缅甸、泰国境内也有崖画的发现，但不见正式报告发表，它们与沧源崖画的关系尚无从讨论。



2

图一一一　国外崖壁艺术中倒绘的动物图形

（1、非洲崖画，采自Rock Art of Africa, 81
2、澳大利亚崖画，采自The Rock Art of Australia1,
Fig.60）



图一一二　蒙古崖画中的马车

（采自内蒙古《文物考古参考资料》第二期）

国内几处崖画情况与此不同。若将沧源崖画和四川珙县崖画、广西左江流域崖画作一比较，则可以发现在很多方面，三者竟是一致的：

第一，三者都画在露天垂直的崖壁上，没有画在洞穴中的情况。

第二，三者基本上都由单一的红色绘

成（详第二章）。

第三，三者都不使用阴影法，不知透视原理，都不注意图形之间的正确比例。

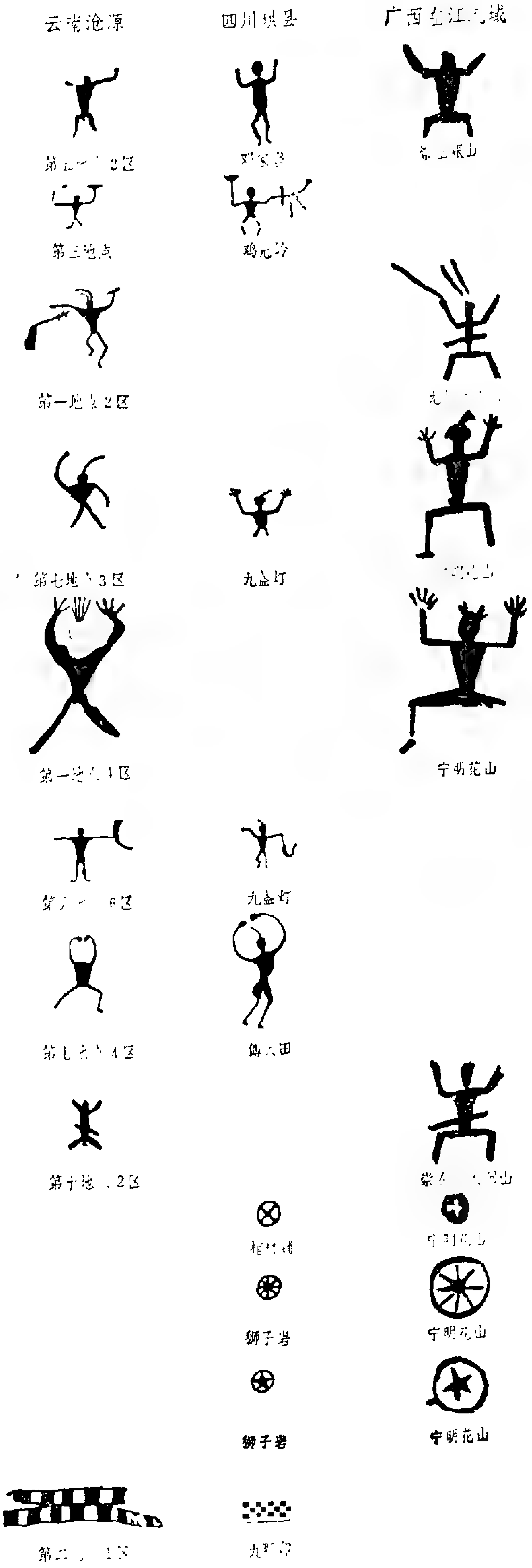
第四，三者都是一块崖壁上可以画不同内容的图形和画面，彼此之间无界限可分，而且有先后绘成及彼此重叠的现象。

不仅从一般特征来说，有上述种种共同之处；而且三者有些图形本身也是相同的或极其相似的。例如，都有举手向天、双足分立的人形，头插羽毛或兽尾的装饰，以及几何符号等等（图一一三）。

当然，三者也存在一些差异。例如，左江流域崖画图形大，风格粗率，笔划粗放，人物画成侧身者多；珙县和沧源崖画图形小，画得比较精致，人物侧身像少。又如，沧源崖画图形密集，图形之间多有意义上的联系；珙县崖画和左江流域崖画图形较分散，完整的画面（如第二地点村落图）不多见。三如，珙县崖画出现了不全涂色描绘细部的图形[1]，而沧源和左江流域崖画多不表现细部。四如，在内容上三者都有自己一些特殊的人物图形，有适合当地自然条件的动物种属，为他处所不见。但无论如何，三者之间共同性远远大于差异性。假如对世界崖画进行分类，大家会毫不迟疑地把这三处崖画划为一种类型的。

这并不足怪，因为滇、川、桂三地紧密

① 《四川珙县“僰人”悬棺及岩画调查记》，图二、六、九、一二。



图一一三　滇桂川崖画图形的比较

相邻，古代在民族成份和文化上原有密不可分的联系，因而有可能存在共同的崖壁艺术。

三处崖画既然基本上属同一类型，故我们在探讨崖画年代时，可以而且应该对三者的年代作统一的考虑和研究。

广西左江流域崖画的年代前人已做了一些工作。它是较易解决的，因为崖画本身提供了两条很有力的证据。一是人像中有一种身佩环首刀，刀形甚长，应是铁刀。这种刀在我国西汉时开始出现，盛行于东汉魏晋时期，唐代以后便为其他形式的铁刀所代替①。二是崖画中出现了众多的铜鼓图象。由于采取只绘面部及中心光芒的象征性画法，我们无法从图象上断定其类型，但根据铜鼓研究的成果，早期铜鼓在广西发现较少②，广西收藏铜鼓③大量属于我们认为是较晚的（主要是D型、E型）铜鼓。崖画中铜鼓形象很多，它必然是现实生活中大量使用铜鼓以后的事。最近广西发现一件D型鼓，面部铸有一个与崖画人像一样的图形，其内又填着崖画所用的红色④，很可能崖画中铜鼓就是对两广特有的这种D型鼓的描绘。由此可以推测，左江流域崖画创作的时代，应与D型鼓流行的年代差不多。而D型鼓一般认为是东汉魏晋以后才兴起的。

根据以上两点，可以认为广西左江流域崖画无论如何是东汉以后的产物。过去研究者把左江崖画的年代定在唐代⑤，与我们的估计相差不大，虽然我们不能同意左江流域崖画与黄巢起义有关的说法。

四川珙县崖画的年代，可据周围的悬棺葬来断定。虽然崖画并非悬棺葬俗的一部分⑥，但两者有互相打破的现象⑦；悬棺底部常见红色图案；又过去悬棺之上还发现手掌形木板⑧，使我们想起崖画的手印；凡此均说明两者的流行年代大体上是平行的。

悬棺葬年代已较明确。最近取下十具悬棺内发现了明代瓷器⑨，但这只说明现在悬

---

① 杨泓：《中国古兵器论丛》123—128页，文物出版社，1980年。

② 广西出土的B型铜鼓有西林鼓四具，贵县鼓一具，贵县罗泊湾鼓二具，田东鼓一具。参见广西博物馆、文物工作队：《广西西林县普驮铜鼓墓葬》、《广西贵县罗泊湾一号墓发掘简报》，并载《文物》1978年9期；《广西田东发现战国墓葬》，《考古》1979年6期；《广西贵县汉墓的清理》，《考古学报》1957年1期。

③ 关于广西收藏铜鼓的情况，参见洪声：《广西古代铜鼓研究》，《考古学报》1974年1期。

④ 广西文物工作队：《广西近年来发现的四件铜鼓》图二，2，《考古》1980年4期。

⑤ 黄增庆：《谈古代崖壁画及其年代问题》，载《花山崖壁画资料集》。

⑥ 汪宁生：《珙县悬棺周围的崖画和沧源崖画》，《民族学研究》第四辑（1982年）。

⑦ 如珍珠伞崖画中的虎，为悬棺所打破；玛瑙坡悬棺方孔内发现红彩，与附近红色方块构成当地崖画中常见的几何形图案。参见林向：《中国悬棺葬学术讨论会纪要》，《文物》1981年8期。

⑧ 石钟健：《四川悬棺葬》，载《凉山彝族奴隶制研究》1978年1期。

⑨ 参见（宋）乐史：《太平寰宇记》卷七六、八二、八八。《云南志略》诸夷风俗。

棺的年代，是悬棺葬流行时代的下限。据我们参观时所见，崖壁上方形凿孔到处可见，说明较早悬棺已坠落损坏。据文献记载，宋元时川南已有悬棺葬俗①。悬棺葬开始的年代应较此为早。

又珙县一带古代是铜鼓分布的另一中心，这一地区铜鼓多是C型②。珙县崖画中也有很多铜鼓图象，假如它就是对当地铜鼓的描绘的话，则珙县崖画的年代可早到C型鼓流行年代，即汉晋时期。

总之，广西左江流域和四川珙县崖画的年代早者可到东汉，晚者已讫于明。属于同一类型的沧源崖画自不可能相差太远，三者应都是我国中古时期少数民族留下的文化遗迹③。

五　关于崖画年代的推测及分期问题

综合以上诸端，似可对沧源崖画的年代作初步的推测。沧源崖画和很多地区崖画一样，应有古老的渊源。它的开始年代已不可知，但就目前在崖壁上所能见到的画来说，应该是上可到汉，下可到明，即从公元之初到公元十五世纪。它的主要部份，应该在汉唐之际。有些地点现存之画下面原还有画，它们的年代自应另行考虑。

沧源崖画延续年代如此之长，其中应有早晚之分。崖画分期，主要应根据（1）图形重叠和打破关系。但有些重叠图形仍无法分辨早晚，国外崖画研究者也有同感④。故有时还要参考（2）颜色的深浅，以及（3）风格的差异。

据此来探讨沧源崖画的分期问题，我们认为下述线索是值得注意的：

（一）第一地点2区左侧，未涂身的人形及杂乱线条笔划及颜色与整个画面不一致，应是另一次所绘。又几个双臂高举巨大人形及扁头人，色彩较浓，或亦后绘（彩版一，1）。

（二）第二地点1区右下方，已为石灰浆冲坏部分，在完全模糊图形之上又有显然是后绘的三个笔划粗率的图形（图版二，下）。

（三）第二地点1区下端头有树杈状者是后绘，上端叠压方格形符号，下端叠压跳

---

① 四川省博物馆、珙县文化馆：《四川珙县洛表公社十具"僰人"悬棺清理简报》，《文物》1980年6期.

② 历史上这一带铜鼓数量很多，如明廷攻打都掌蛮，一次即获铜鼓九十三面（参见《明史·刘显传》）。现在珙县文化馆及兴文县文化馆收藏的当地铜鼓多为C型，或B型向C型过渡的形式。

③ 《珙县悬棺葬周围的崖画和沧源崖画》。

④ The Rock Paintings of Tassili, P.59.

舞人形。

（四）第五地点1区最左端之“兔耳人”，显然在马像之后所画，因为其足很明显叠压马背之上；“兔耳人”颜色呈淡红色，与马作紫色亦全然不同。

（五）第五地点2区树上房屋之支柱旁，还有一淡红色线条，左下方之人形原呈紫红色，惟一臂末端为淡红色，显然都是后人所加（彩版五，2）。

（六）第五地点5区手印之右上端原有画已模糊，在一片红色之上，又新绘一风格粗率呈淡红色之动物图形。

（七）第五地点凡是呈淡红色之图形或笔划，风格一样，应均为后来所绘。如2区无头人手边又加一直线，持盾者上加一树形等等。

（八）第六地点最复杂，应是多次绘成。现知较明显的如3区之“羽人”为牧牛图所掩盖；又圆点中有些色变淡（图版四，2），时代均应较早。

（九）第七地点3区头有动物形而身部未涂色人形，为周围人形所掩盖。

（十）第七地点4区下方，三个鹿类动物之一为人手中所持之弯形物所覆盖。

以上这些现象不一定都能说明年代学上的问题。但至少有一点是很肯定的，即崖画图形按风格可分为两期，一期可称为规整期，是崖画的主体部分；一期可称为粗率期，留下图形较少。上述不止一处的叠压关系证明，粗率期年代较晚。

根据以上线索，我们试把十个地点笔划粗率的一部分划分出来，整个崖画便可分为早晚两期。

早期（规整期）

第一地点2区主要部分及其他各区，第二地点1区包括村落图的大部分图形，第三地点主要部分，第四地点，第五地点1区、2区、5区的一部分及3区、4区；第六地点大部分图形，第七地点，第八地点，第九地点1区、2区。

晚期（粗率期）

第一地点2区部分图形，第二地点1区左下部分及2区，第三地点零散图形，第五地点1区、2区、5区的一部分，第九地点零散图形，第十地点。

以上划分只能是初步的、粗略的（如在早期之内还应有年代早晚之不同），有待今后有新的发现，再加以检验和修订。

关于早晚两期的年代起讫，更难确定。假如说早期崖画在汉唐之际，则晚期可晚至元明，那些笔划粗率图形与现代当地少数民族绘画作品已有共同之处（例如人体都不画成三角形而作粗直线状，动物身体则画成粗横线状而不再表现曲线），似乎两者年代上已相去不远（参见图一一七）。

第七章　人类学的考察

一　境内分布之民族及其来源

据民族工作部门统计，1980年沧源全县总人口是118,000多人，其中佤族100,400多人，傣族5,290人，拉祜族2,700多人，汉族89,000多人。此外，尚有少量的彝族、傈僳族等。

佤族人口最多，是沧源县主要居民，自称“布饶克”，他称“佧佤”，分布在全县广大的山区和半山区；语言属南亚语系孟高棉语族。解放以前已有铁器（靠外地供应），经营刀耕火种的原始农业；各个村寨之间不相统辖[1]，一部分地区受勐董傣族土司统治。佤族分大佤、小佤两种，这里的佤族属于小佤，即已放弃猎头习俗，除继续信仰原始宗教外，已有一部份村寨信傣族的小乘佛教，设立缅寺。

据研究，佤族属于古老的百濮族系。汉晋的濮人、唐代的“望”“望苴子”“望外喻”“朴子蛮”等都与今天的佤族及其近亲民族崩龙族、布朗族有关。元明以后或称“蒲蛮”或“蒲人”。明清史籍及地方志中出现的“古剌”“哈剌”“戛喇”“哈杜”“哈瓦”等等，则是“佧佤”一词的同名异写。“佧佤”一词是清初出现的。当地传说及傣文古籍都认为，佤族是沧源地区最古老居民，如傣文的《耿马源流》说，傣族土司统治耿马、沧源广大地区是从第一世罕老罕谢征服佤族以后开始的[2]。又各地佤族常被称为“本人”，即原居该地的老住户之意。

傣族分布在勐董、勐角、勐省、勐乃等坝区，语言属汉藏语系壮傣语族，自称“傣那”，他称“摆夷”。沧源傣族属于旱傣族，解放前已普遍使用铁器，经营水田，在政

---

① 沧源佤族有一个名义上的统治中心，即绍兴寨（现属缅境），昔曾有“傣族王在耿马，佤族王在绍兴”之说。很可能，历史上这里曾形成一种松散的部落联盟，而绍兴为盟主。到了近代，绍兴对各寨只有定期收取象征性赋税（牛若干头）之权，平日互不往来。

② 方国瑜：《卡瓦山闻见记》地理条引。载《滇西边区考察记》。

治上统一归勐董、勐角土司管辖，信仰小乘佛教，经济文化发展较高。

民族史研究者普遍认为，傣族属百越族系、西汉的滇越、东汉的掸、唐代的“茫蛮”“金齿”“银齿”“黑齿”“绣脚”“绣面”，宋代的“白衣”都包括有傣族的先民在内。元代以后的“白夷”“金齿百夷”则被认为是傣族的祖先。傣族在沧源居住的历史也很悠久，而且历史上人口较多，例如勐乃一带原有很多傣族村寨，因野卡常来猎头而搬迁。沧源傣族和佤族自古有相互通婚之事，传说班洪王有两个妻子，一个是佤族，生子皆居绍兴及其他佤族村寨；一个是傣族，生子居班洪、班老等地[1]。大概沧源傣族历史上和今天一样，是坝区的主要居民。正由于长期接触和融合，沧源佤族和傣族在语言上文化上有一些共同之处。

拉祜族分布在贺勐、班奈、单甲、东米、勐角等地的高山之上，语言属汉藏语系彝语支，自称“拉祜”，他称“缅”或“裸黑”。除经营刀耕火种农业外，还擅长打猎；在政治上处于勐董傣族土司及佤族头人统治之下。他们信仰从大理传入的一种奇异的佛教[2]，有些村寨设立有“佛房”，但原始宗教也十分流行。历史上拉祜族的先民曾以“锅锉”（《新唐书·南蛮传》）“裸黑”（最早见于道光《云南通志》引《伯麟图说》）之名出现于史籍，他们主要居住地不在沧源，传沧源拉祜族是清代才由耿马迁来的。

汉族解放前人数甚少，多居住城镇及矿山，迁来沧源的时间较短。明末清初李定国余部逃到中缅边境，在木邦创办波龙银厂；后吴尚贤在今班老附近开茂隆银厂；雍正六年又有募乃银厂之设。自此而后，大批汉族才开始迁居沧源等地。沧源今湖广大山、湖广寨等地，即因为湖广籍汉族所居而得名[3]。阿佤山有些地区（如西盟永广）还有当时矿工遗裔，但已变为佤族而不晓汉语。

总之，在沧源县境内，佤族和傣族是原居住民族，汉族和拉祜族等人口极少的少数民族是晚近时期迁入的。故我们要研究崖画和当地民族的关系，只能从佤族、傣族之中求之。

二 当地民族有关崖画之传说

当地民族有关崖画的传说，兹就目前所知，摘引如下：

（一）在第一地点，附近傣族和佤族都认为崖壁的后面住着仙人（“不卓”）。仙

① 方国瑜：《班洪风土记》，载《滇西边区考察记》。

② 方国瑜：《裸黑山旅行记》，载《滇西边区考察记》。

③ 方国瑜：《炉房银厂故实录》，载《滇西边区考察记》。

人出来，人们就能在崖壁上看见他（她）们的形象；仙人回去"休息"，崖壁上就看不见了（崖画确因光线明暗而或隐或现，详见第一章）。仙人可以赐福于人，故每逢过年，附近村寨人民要去祭祀[1]；此外遇有生病及失物，也要来拜求仙人"帮助"。第一次调查时，见一个佤族老妇丢失四元人民币，到第一地点求仙人指引寻找方法。

（二）在第二地点，丁来佤族传说崖壁后藏有"宝物"（一说是"金块"），崖画是"宝物"显灵所致。丁来寨佤族曾在该处挖掘，后因毫无所得而中止。至今第二地点崖壁根部还有一洞，即当时挖掘的遗迹。

（三）佤族和傣族的始祖原是兄弟。有一次两人比赛种松树，议定先开花者为王。树种好后，傣族利用睡觉时间偷了佤族已开花的松树。这位佤族老祖先无可奈何，只有尊之为王，自己远离家乡。他一边流浪，一边在各处山崖上绘画，用画来教导佤族群众如何狩猎、耕种、练武，以及如何跳舞。大家要信奉太阳神，不干坏事，团结起来保卫自己等等。

（四）有一次，好几个外族联合起来打佤族，大家惊恐不安，一个智慧的老人想出好办法，把大象、豹子、野猪等凶猛动物形象画在山崖上，敌人见了大为害怕，遂不战自退[2]。崖画上动物形象就是这样来的。

总的来说，沧源地区有关崖画的传说，不是很丰富的。而且上述传说本身表明，对当地各族群众来说，崖画是陌生的（除去个别地点）。不像那些直至现代仍继续画崖的地区（如澳洲及南非），对每个地点甚至每个图形，都有一套故事。这反映出沧源地区崖画决不是近代所绘。

三　崖画中反映的部分习俗仍为当地民族中所保存

崖画所反映一些习俗，有些已经消失，但有些到了解放前仍保存在当地民族之中，有关例证前已略述。归纳起来有以下几项：

头上插羽之俗。现在佤族之中已不流行，但佤族《孤儿歌》有云："他人没有拿白鹇的尾羽给我戴，他人没有用智慧的话教育我"，说明不久以前还有头插白鹇羽毛之事。至于头上插鸡毛，则至今拉祜族男子犹有这种装束。

耳上戴饰是很多民族共有之俗。至今有些佤族妇女还戴一种银制圆饼形耳坠或大耳

① 对第一地点定期祭拜者，传说原先是傣族。后来附近佤族也信奉之。

② 后两项传说，参见李公：《从神话传说看沧源崖画》（未刊）。

环，而且沧源个别村寨（如帕丘）的佤族男子也带大耳环；傣族及与佤族有关的崩龙族妇女至今还戴用包谷桿心染红或用银制成的短棒状耳坠（图版一四）。

用弩而不用弓，今沧源佤族和傣族仍是如此。惟现在傣族弩已很少，且每从佤族处购得。

吹牛角和以牛角饮酒，仍是佤族习俗。沧源佤族出猎有获，归途即吹起牛角，通知本寨。西盟佤族保存一种野牛角做的角杯，日常生活中已不使用，只在祭祀时用它献酒。

以舂臼为奏乐方式，也保存在西盟佤族之中。如死人或盖大房子，则妇女彻夜舂臼，击打出节拍来，既准备宴会所需的食米，又作为仪式的一部分。

干栏式房屋是傣、佤两族都有的，但那种脊大于簷者已不见。惟屋顶鸟饰仍有保存，佤族盖大房子，屋顶上必加木制鸟像，或鸟饰外又加人像（图版一六，3）。傣族房屋两端也有双叉状木饰，象征鸟形。

“宝”的崇拜，如前所述，在佤、傣两族之中皆保存。

狩猎中以豹子为一切猎物的代表，是佤族仍然保存的观念，他们认为豹子是神圣的动物，猎到豹子视为大事。

对牛群采取野放法，是佤族至今仍存的牧牛方法。傣族已实行家养。

从以上这些方面看，当地少数民族继承了崖画创作者的若干文化因素。

四　当地民族绘画与崖画的比较

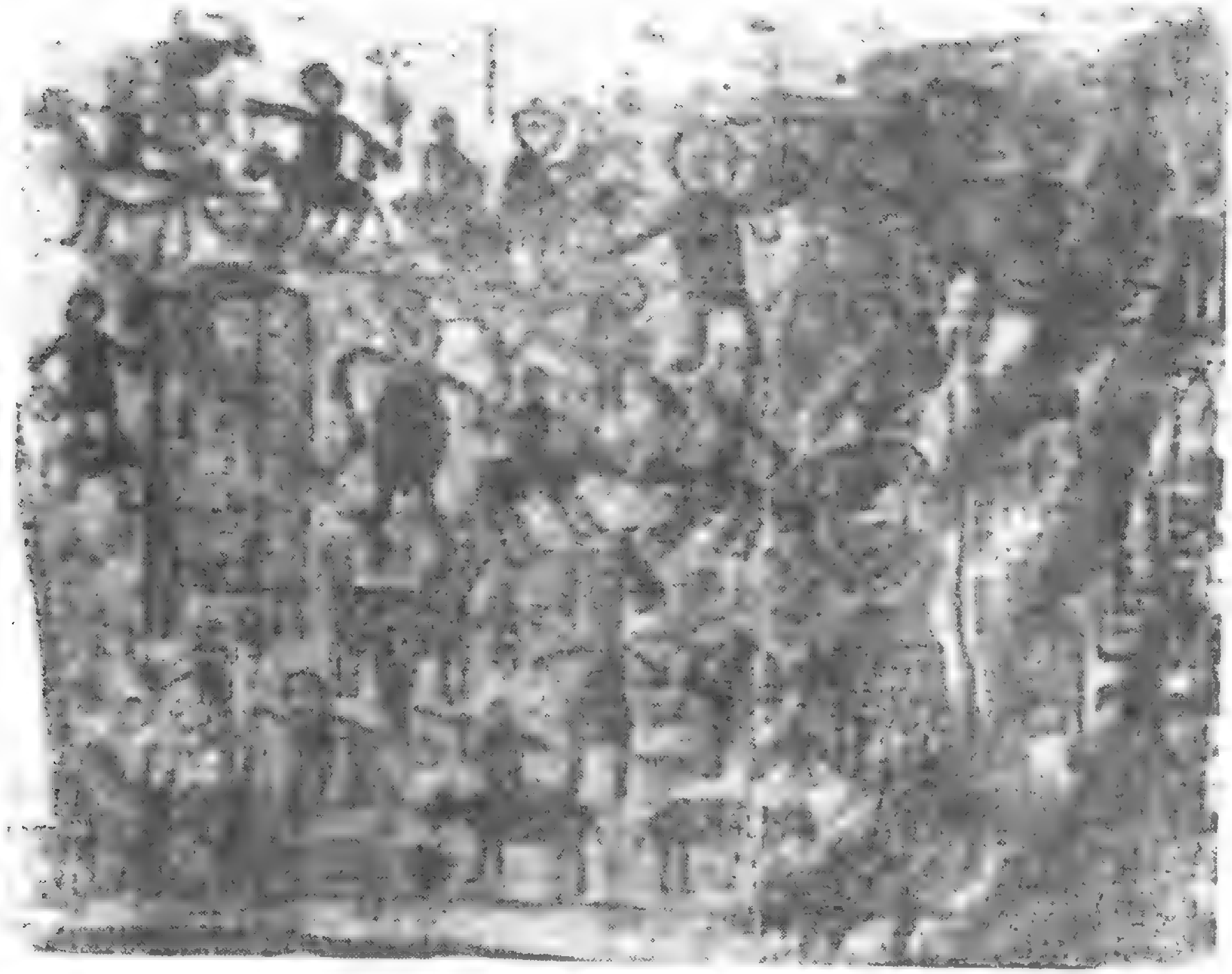
当地民族直接继承崖画文化传统的，还在于绘画方面。

我们调查过程中，在沧源附近地区搜集到或看到的少数民族绘画材料，多与崖画有关系。兹分别介绍如下：

（一）沧源画布

见于沧源民良寨，为当地佤族头人所保存，传自傣族处来。每当过年及重大仪式活动，则取出悬挂膜拜，谓可得丰收，免祸得福。

这是一块约1平方米的白布，布满密集的墨绘图形，其中有骑马者，作舞蹈姿态者，手持中有一点圆形物（䥽锣）者，作双手奉献之状者。还有植物形，牛和牵牛者，倒绘人形二个，干栏式房屋四个（其中布满圆点，代表仓房）。值得注意的是，房顶有双叉形饰（傣族房屋上犹有这种简化的木饰）。还有一种类似塔的图形，或受佛教影响。在上述图形空隙处还有画，色已淡（图一一四）。



图一一四　沧源画布

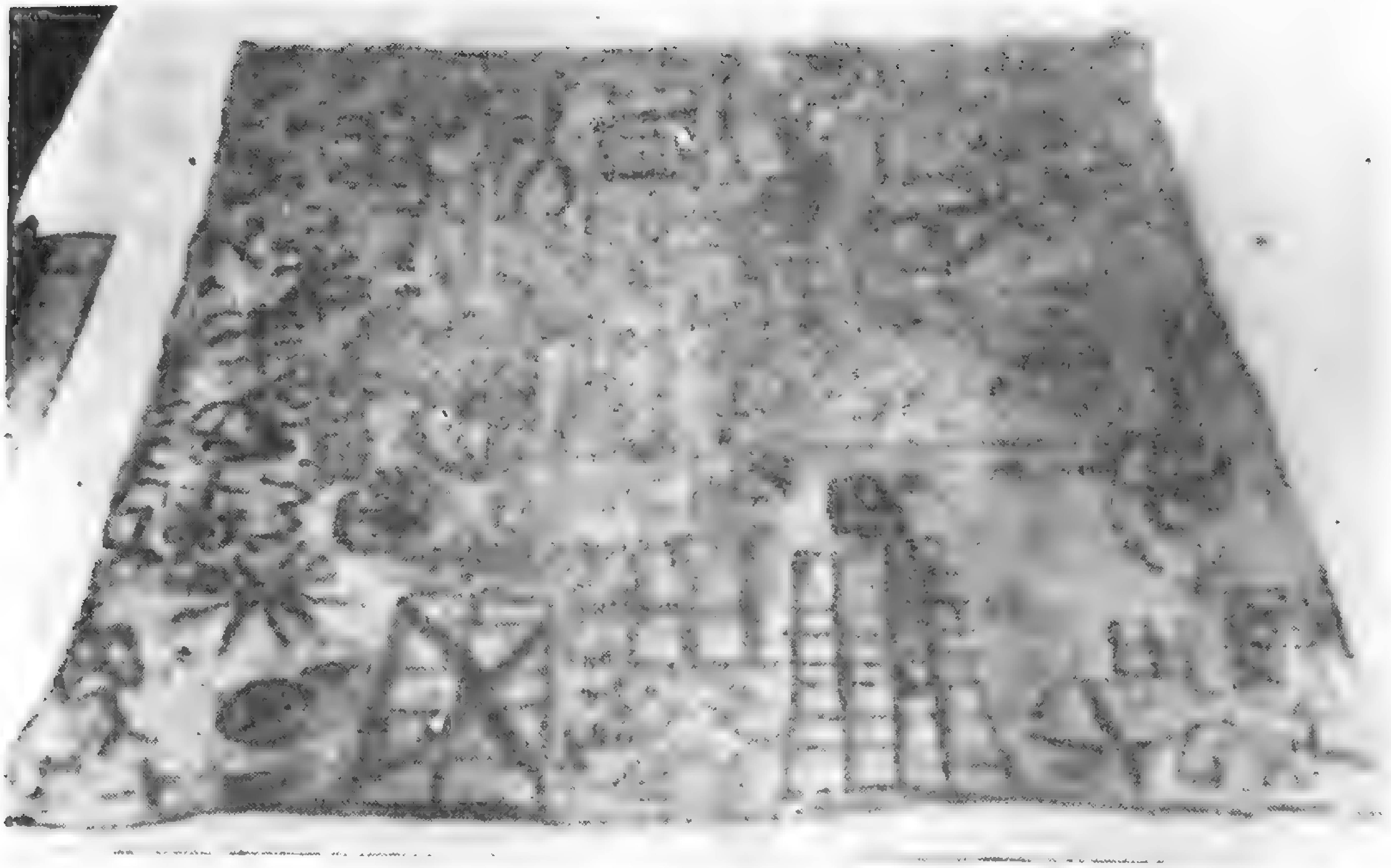
据老人解释，画人骑马牵牛是希望牛马成群，画舞蹈人形是表示丰收后可以时常跳舞作乐，画仓房是希望粮食丰收，画锛锣象征经常敲锛做鬼，锛锣同时也是财富的象征。

（二）澜沧画布

澜沧县文化馆收藏，原为文东地区（据沧源不远）收集。

这是一块大小约0.60×0.60米的白布，上有墨绘图形，较突出者有代表土地的方格形，有跳舞人形，有动物、植物图形。值得注意的是还有类似铜鼓的图形，圆圈内画光芒，与广西、四川崖画中铜鼓图形画法相同。这一带也是铜鼓的分布地区，只是均为一种时代较晚的铜鼓（F型）而已[1]。这些图形意义与沧源画布多同，即希望有很多的土

① 汪宁生：《佤族铜鼓》，载《古代铜鼓学术讨论会论文集》，文物出版社，1981年。



图一一五　澜沧画布

地能获得家畜和庄稼，能积累许多的财富（如铜鼓）等（图一一五）。

（三）西盟“大房子”壁画

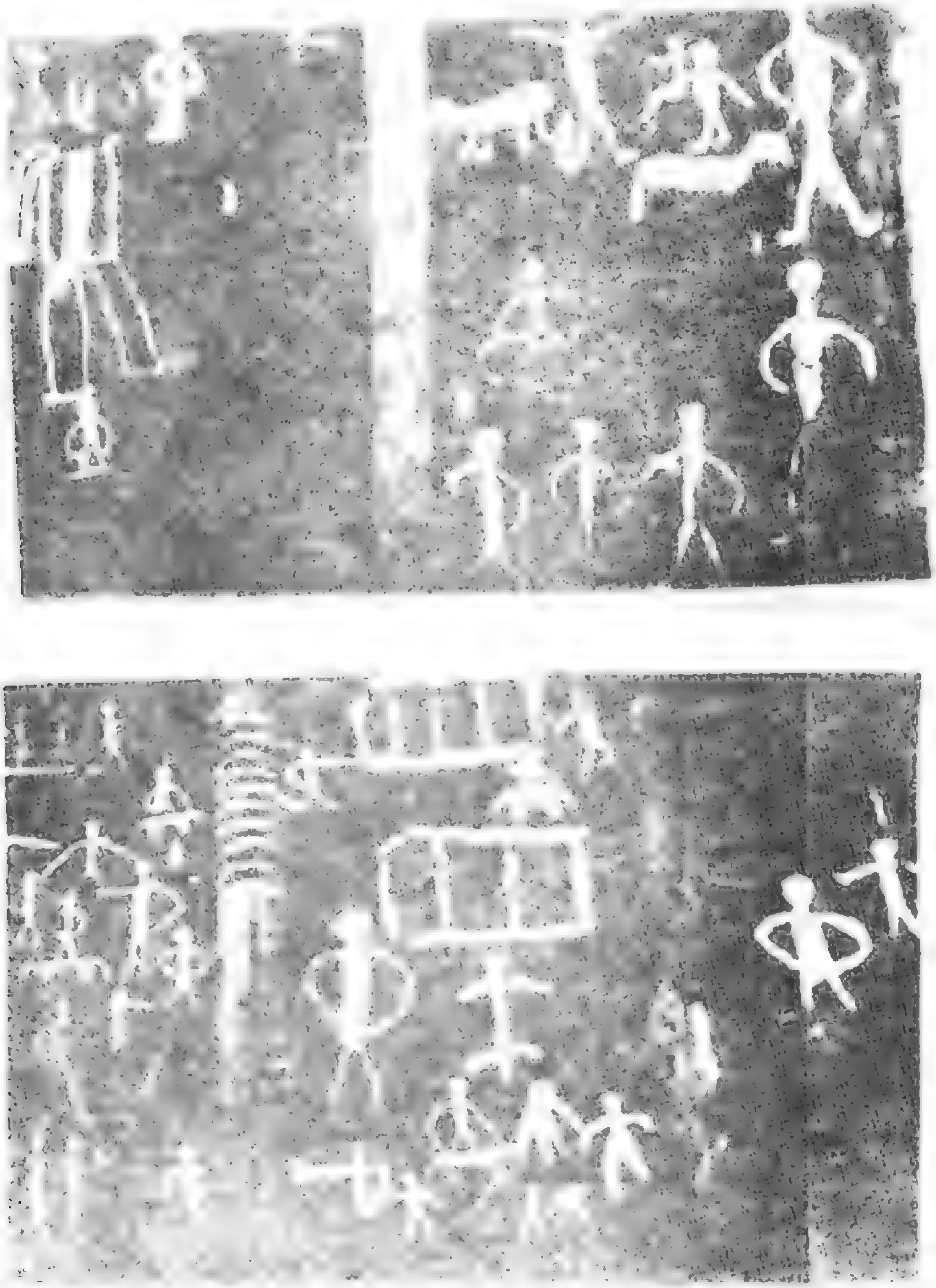
前已说过，西盟佤族的“大房子”均有壁画，1958年后多已不存。下面介绍两例：

1、窝弩寨“大房子”壁画：此为云南民族调查组其他同志搜集。画在房屋外壁，为石灰所绘。内容有代表土地的方格，一排排跳舞的行列（或手臂相连，或叉手而立，下有表示地面的横线），动物形，人骑马等等（图一一六）。

2、大马散寨“大房子”壁画：此为1965年我们调查所见。画在一间已废弃不住的“大房子”内壁，已残缺不全，尚余两块较清晰画面：一块为六个水牛头和一个黄牛头（参见《原始记事到文字发明》图四），另一块为一排麂子头。

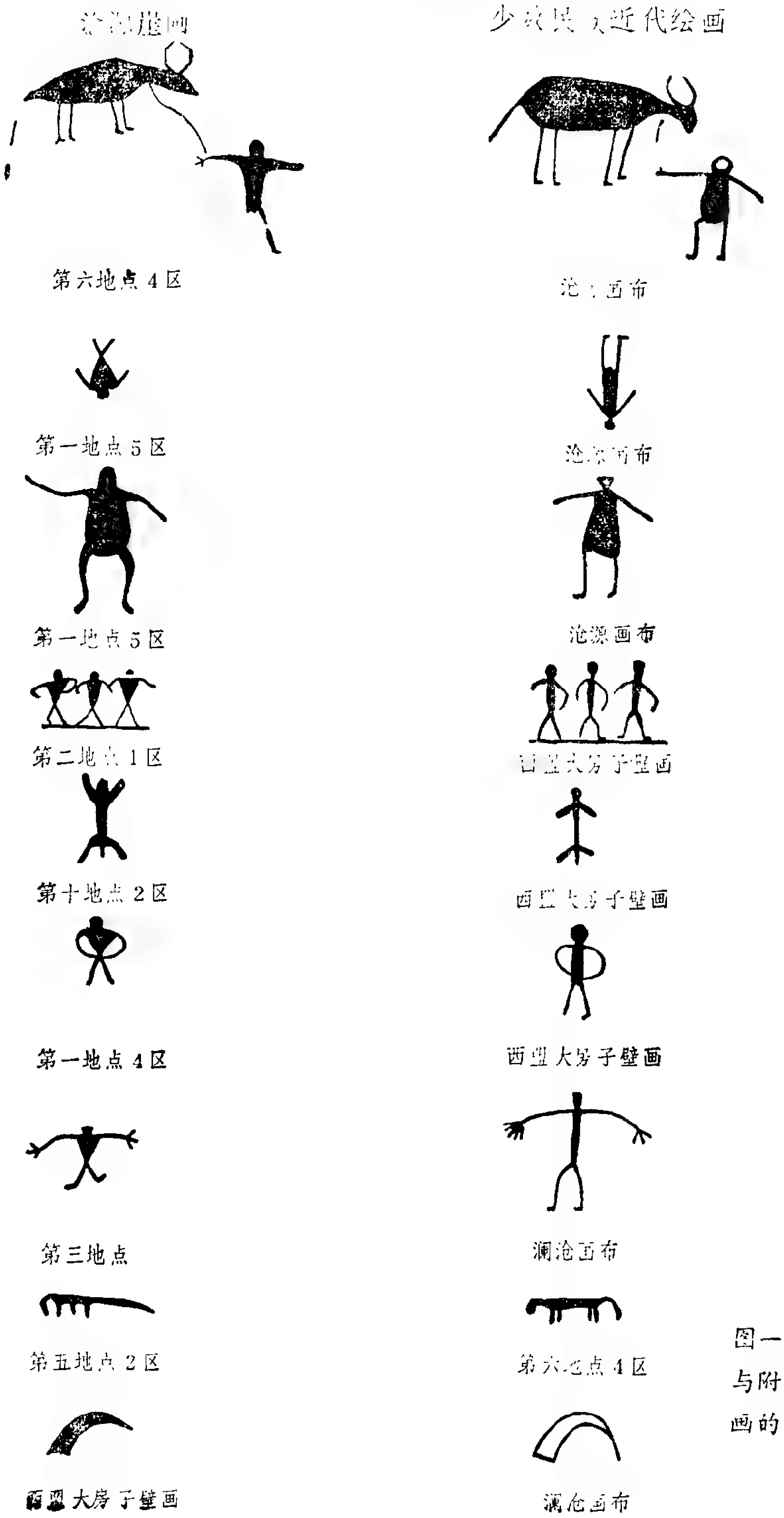
据佤族老人解释，“大房子”壁画的目的是祝愿房屋主人未来有更多的土地，有更多的牛，能打到很多的麂子。主人出行有马，时常可以剽牛，家中保留很多的牛头。剽牛时很多宾客来跳舞庆贺。

以上绘画材料和沧源崖画相比较，可以看出有许多共同之处。首先，从画法上看，两者都是图形密集；无一定布局，内容不同的图形可以交错排列在一起，无界限可分；不注意物体正确比例；不使用阴影法等等。其次，在内容上，都有牛、跳舞人形、屋顶



图一一六　西盟佤族"大房子"壁画

有吊脚的干栏式建筑等等。在表现方法上，西盟"大房子"壁画也以横线代表地面，沧



图一一七　沧源崖画与附近少数民族近代绘画的比较

源画布上有倒绘人形，也与崖画相同（图一一七）。

区别仅在于“大房子”壁画使用多色，沧源画布出现了描绘细部的图形等等。

凡此说明，崖画的绘画传统一直保存当地民族之中。

五　崖画创作者的族属问题

沧源崖画几乎所有人物形象都是圆头型，可以推测，创作崖画的民族应属于南方蒙古人种。

假如进一步探讨这些崖画创作者究竟是古代哪个民族？或者说是今天哪个民族的先民？这个问题和崖画年代问题一样，无法给予简单的回答。

如前所述，佤族是沧源古老居民，崖画中所反映之习俗在佤族之中保存最多，加之佤族“大房子”上至今还有与崖画风格近似之壁画。我们可以说，崖画与佤族有较多的关系。另一方面，傣族现在习俗虽与崖画中所表现者差异较多，但据文献记载，历史上流行头插羽毛，盾牌舞、舂臼奏乐、用弩而不用弓等习俗者，正是“百夷”“金齿百夷”；而且崖画中一项特殊题材——杂技，与文献记载中的掸人有关。掸人据一般说法，也是傣族先民。特别是与崖画很相似的画布，虽为佤、拉祜各族所崇拜，实来自傣族。沧源佤族老人说，过去班考、南腊等地亦有之，均来自缅寺。过去画布还有用红色画的，与崖画颜色一样。又第一地点崖画原为傣族祭拜之对象。凡此说明崖画创作者与傣族先民关系亦不容忽视。是否在崖画创作时代，沧源民族成份就不是单一的（像今天一样），他们有共同的文化，都有画崖之俗？是否古代在“掸”“金齿百夷”“百夷”这些族称之下，包括有很多民族？除去操壮傣语民族外，操孟高棉语民族也占有很大的成份？是否原来傣族和佤族的先民都与崖画有关，后来傣族随着经济文化发展，放弃一部分原有习俗，而这些习俗只在佤族之中才有较多的保存？

结　语

云南沧源崖画是我国少数民族地区考古一次重要发现。它的发现对研究我国西南边疆及其毗邻的东南亚地区古代民族的历史、宗教和文化艺术，提供了崭新的形象化资料。

从崖画内容的分析研究，可以看出从大约距今二千年起，当地人们已能建造比较整齐的干栏式建筑，过着定居的生活，并形成有一定布局的村落。人们已知种植和牧畜，而狩猎在经济生活中仍占一定的地位。当时农业还处于不知犁耕的初期农业阶段，使用杵臼从事谷物加工。牧畜业采取比较原始的"群牧法"，畜养对象主要是水牛、瘤牛，此外，至少还有猪和狗。狩猎使用了追赶围捕、矛刺、箭射、设栅等多种方法，狩猎主要对象是豹、猴、象和鹿类。

从第二地点村落图的整齐统一的布局可以推测，当时人们已有一定的社会组织；有了世俗的或宗教的首领，崖画有些与众不同的突出的人物形象，应是对他们的描绘。有些崖画的画面还直接描绘了战争。

宗教活动非常频繁。崖画大部分画面就是当时宗教仪式所遗留。从中可见，当时有祈求丰产的祭祀，有模拟巫术，还有对各种自然物的崇拜等等。很多宗教活动中都要举行表演性的或群众性的舞蹈。

崖画所反映的经济生活、宗教及文化艺术方面的某些特征，在今天生活在沧源地区的佤族及傣族之中仍有迹象可寻。

后　记

今年2月寄出书稿，9月来美访问。到美后第一件事便是了解当今世界上崖壁艺术的新发现和新的研究方法。除了找专家交流意见外，主要利用了宾夕法尼亚大学各种检索图书系统，查阅了最新书刊。现在看来，自己对沧源崖画的调查研究，从田野工作到室内工作，所用方法尚无大误。因此，这本书似还无须作什么修改。但既然接触到一些新资料，殊感有必要利用本书的余幅，把当今世界上崖壁艺术研究情况介绍于国人。现仅就三个问题略作说明。

一　田野工作方法

国外调查记录崖壁艺术的田野工作方法，与我们大同小异。我们摸索出来的一些方法，国外学者早已想到并在使用。我感到他们的方法似更为细致周密，而且计划性、系统性较强。例如，近年曾在欧洲阿尔卑斯山北部新发现大批属于青铜时代及铁器时代的崖雕的Emmanuel Anati氏[1]，在提交崖壁艺术国际讨论会一篇论文中[2]，把调查研究崖雕的全过程分为十六个步骤。兹摘录于下，供大家参考：

（一）处理

1.清洗崖壁；

2.弄清崖雕剥蚀损坏原因及保存情况；

3.移去崖雕上钙质外壳（以不损坏原雕刻为原则）；

4.在崖雕线条内涂上一层随时可用水冲去的颜色，以便辨认和记录笔划。

---

① Emmanuel Anati, Camonica Valley (Translated by Linda Asher), pp.248—260, New York, 1961.

（二）记录

5.绘图；

6.照相；

7.复制模型，以供展览并永远保存；

8.编号；

9.分类编目；

10.区分不同风格和内容；

11.弄清重叠现象；

12.研究创作每一崖雕技术；

13.建立档案。

（三）分析

14.进行艺术的、年代学的、民族学的分析；

15.讨论。

（四）综合

16.综合各方面证据，作出结论①。

这里所说有些方法不能适用于崖画（如清洗崖面、除去钙质外壳、涂色等），但基本方法和工作过程与我们对沧源崖画的调查记录是一致的。其中1—13步骤都属于田野工作方法范围。易言之，即是田野工作中要做的事情。许多辨认、分析及研究性工作，是要在记录过程中解决的。田野工作中遇到的难题，一个一个积累起来，留待室内解决，最后一个也解决不了。这一点我们的体会正同。

二　断代方法

崖壁艺术（无论是崖画或崖雕）的断代，当前国际上还没有找到一种利用自然科学手段的比较可靠的新方法②。人们仍不得不靠考古学的传统方法来进行断代。

1971年麻省理工学院出版的《考古学家断代技术》（Dating Techniques for the An-

---

① Emmanuel Anati, "Method of Recording and Analysing Rock Engraving", in Act of the International Symposium on Rock Art, Sverre Marstrander ed. pp145—169. Oslo, 1978.

② 有些学者提出过利用崖壁上苔藓断代的可能性（参见C. G. Turner: Petrographs of the Glen Canyon region, Museum of Northern Arizona Bulletin, 38, 1963）。但仅年代较晚的崖壁艺术可以试用，而且仅能解决相对年代问题，还必须考虑各地区气候条件的差异。

chaeologist）一书，列举各种自然科学断定考古学年代的方法，而不曾提出崖壁艺术。1972年在奥斯陆召开崖壁艺术国际讨论会，1978年出版了会议论文集（Act of the International Symposium on Rock Art），与会者使用断代方法，仍不外利用崖壁上武器或工具等形象，与已有的考古材料相对照。最近美国出版较新的考古学综合性著作，如D.H.Thomas的《考古学》（1979年）和R.J.sharer、W.Ashemer两氏合著的《考古学基础》（1979年）都有专章讨论考古学断代的问题，而都未介绍崖壁艺术断代有什么新方法。近年北欧崖壁艺术研究成绩显著，在1981年才出版的《北欧崖壁艺术编年研究》一书中，分期断代仍用传统方法，即选出船、车、武器、服饰、人物形象等十项主题，分别看其风格变化来决定相对年代；再以人们对这些事物已有的年代学的知识，来断定其绝对年代 。

有关美国崖壁艺术方面的新书，有《犹他州的崖雕和图画文字》（1978年）和《西南印第安人的崖壁艺术》（1980年）。书中一再强调："断代问题是崖壁艺术研究中存在的主要问题"。"断代方法需要改进"。"要对一个孤立的崖画地点进行断代，是绝对无此能力的"②。又说："崖壁艺术的断代，充满了困难和不确定性。考古学家在断定一个含有木片的房屋遗址年代时，有树轮法作为手段；在断定任何有机物时，有碳十四这一极有价值的助手；但两者都不能使用于崖壁上画出的或雕刻出来的线条。……考古学家有地磁学、钾氩法、热释光等等方法来决定事物的先后序列，但没有哪种方法可以证明对于断定崖壁艺术是有价值的。"③

值得注意的是关于沧源崖画的断代，国内报纸上报导，有人因使用了某种特殊方法，而得出距今三千多年(一度说五千多年)的结论。果真如此，应是考古学上一项发明。希望及早看到正式的分析报告或鉴定报告和所使用的方法。

三　内容的考释

这方面过去是、现在仍然是崖壁艺术研究的重点。尽管崖壁艺术断代困难，各地崖画或崖雕的年代多是难确定的或笼统的，但崖壁艺术以其丰富多彩的形象化资料，使复原和重建曾在该地区生活过的人类经济生活和社会生活，提供了极大的方便。而这方面却

① Mats P. Malmer, A chorological study of North European Rock Art, pp.8—9, Stockholm, 1981.

② Polly Schaafsma, Indian Rock Art of the Southwest, pp.13—15, University of New Mexico Press, 1980.

③ Kenneth B.Castleton, Petroglyphs and Pictographs of Utah, vol One, p.8.Utah Museum of Natural History, 1978.

是地下发掘出来的考古资料无可比拟的。

因此，最近国外出版有关崖壁艺术的专著，多以绝大部分篇幅来描绘图形，考释题材，研究崖壁艺术创作者的生活情况和社会面貌。所谓“逝去的人已经沉默，而岩石还会说话。”[1]崖壁艺术的重要价值正在于此。即使是早已发现的材料（如欧洲旧石器时代的洞穴画），仍有学者不断作出新的研究，根据画的内容和其他材料探索冰川时代人类生活的秘密[2]。

相比之下，本书对沧源崖画的描述和考释仍嫌不够。我们对题材和风格的演化，更缺乏深入的论述。但我们也有自己的“优势”。感谢我们的祖先留下丰富的文献资料，即使像云南西南边疆这样偏僻地区，仍能从史书和地方志中征引多种记载来与崖画内容相对照，用以考释某些图形或画面的意义。这就使得我们对沧源崖画的解释不全出于民族志资料的类比，而有了历史学的根据。这一点也许是国外研究崖壁艺术同行难以做到的。

沧源崖画与世界其他地区崖画相较，已发现的数量不多，然图形密集，题材新颖，有连贯意义的画面较多，真正是“包含有许多故事”。它在崖壁艺术百花丛中将占有应得的地位。

关于沧源崖画调查研究还有许多工作要做，需要寻找新的地点，需要对已有十个地点的内容作更深入的分析和探索。假如因这本书的出版，使人们认识到它的存在和它的价值，有更多的人去继续从事这一工作，这将使为此工作消耗不少年华的作者得到莫大的欣慰。

1983年12月8日深夜写于昆城栗树街A寓
本书部分插图最后承熊兴同志代为重新摹绘，
谨致谢意

① 这是Burchard Brentjes, African Rock Art (Translated by Anthony Dent), pp.1--4 London, 1969. 的一个标题。

② Evan Hadingham, Secrets of the Ice Age, New york, 1979. A. Marshack, The Roots of civilization. 1977.

附录

昆明有色金属研究所光谱分析报告

（谱片号82906，报告日期9月6日）

	1号试料（第七地点崖画残片刮下的颜料粉末）	2号试料（第十地点采集的矿石标本）
AL	3	10
Si	3—10	10
B	0.003	0.003
Mn	0.003—0.1	0.1
Mg	10	3
Pb	——	0.001
Fe	⩾10	⩾10
Cr	0.01	0.01
Ti	0.1	0.3
Ca	3—10	>10
V	0.001	0.003
Cu	0.001	0.003
Ag	——	0.001
Zn	0.01	0.03
Ni	——	0.001
K	——	>1

说明：

1号试料是刮下来的，不可避免要带来其它物料。而颜料多半是Fe的成份，可以认为两个试料是同出于一物。

章道昆

1982年9月6日

THE ROCK PAINTINGS OF CANGYUAN COUNTY, YUNNAN: THEIR DISCOVERY AND RESEARCH

(ABSTRACT)

The rock-paintings of Cangyuan County (沧源县) of Yunnan province were first discovered by the author in January, 1965. Since then, the author has done field work on them three times. Ten rock painting sites were investigated and recorded.

Most of the drowings and symbols were painted on the smooth surfaces of the vertical cliffs in red color. Spectrum analysis suggests that hematite or similar ores were used by the artists for their red pigment.

Judging from ethnographical data, the binder for mixing the pigment was probably ox's blood. The wa people (佤族)---a major ethnic group in Cangyuan---still used this as binding medium in the paint for the ceremonial drawings on their'large houses' (headman's house) in the 1950's.

While fingers seem to have been employed as a painting tool, some kind of brush was also used to create the larger drawings. About 800 drawings and symbols are scattered on the cliffs of the 10 sites. The main motifs are: human-figures, spirits and ghosts, houses (pile-dwellings, huts on the tree), animals (buffalos, zebus, pigs, leopards, elephants, monkeys and birds), and symbols which include one hand print.

Based upon a synthetic study of these drawings and symbols, the author reconstructed the daily life of the people who left these paintings on the cliffs. These people could build permanent houses and led a sedentary life in large settlements. They engaged in herding and planting. They

raised oxen and pigs, and pounded some kind of cereal (rice?) in the mortars. They also hunted with spearing, shooting and other methods lassos. Some form of leadership probably existed. Battles often occured. Rituals and related dances were held very often. Most of the rock-paintings were probably created during or after some important rituals.

The most interesting activities depicted are those which illustrated acrobatics, such as juggling ("跳丸") and balancing acts, etc. This reminds us of the ancient Siam Kingdom ("掸国"), which, according to Eastern Han History (《后汉书》) had sent "illusionists" ("幻人") to the coourt in Lo-yang in 120 A. D. The ancient Siam Kingdom is located exactly in present-day Diam State of Durma and the southwestern part of Yunnan including Cangyuan.

Like rock-paintings anywhere in the world, dating the rock-paintings in Cangyuan is very difficult to ascertain. But after connecting the acrobatic drawings with the above-mentioned documents and comparing some drawings (human's head dress with feathers, house with a couple of wooden birds on the roof, a warrior holding a shield, etc.) with identical designs on the ancient bronzes and bronze drums of Yunnan, the author is convinced that the rock paintings of Cangyuan were present by the beginning of the Christian era.and people probably continued to produce them for a thousand years or more. Some customs illustrated in the rock-paintings are still practiced among contemporary native peoples(Wa, Thai) in Cangyuan county.

1 第一地点2区（左）

2 第一地点2区（右）

1 第一地点5区（中上）

2 第一地点5区（中）

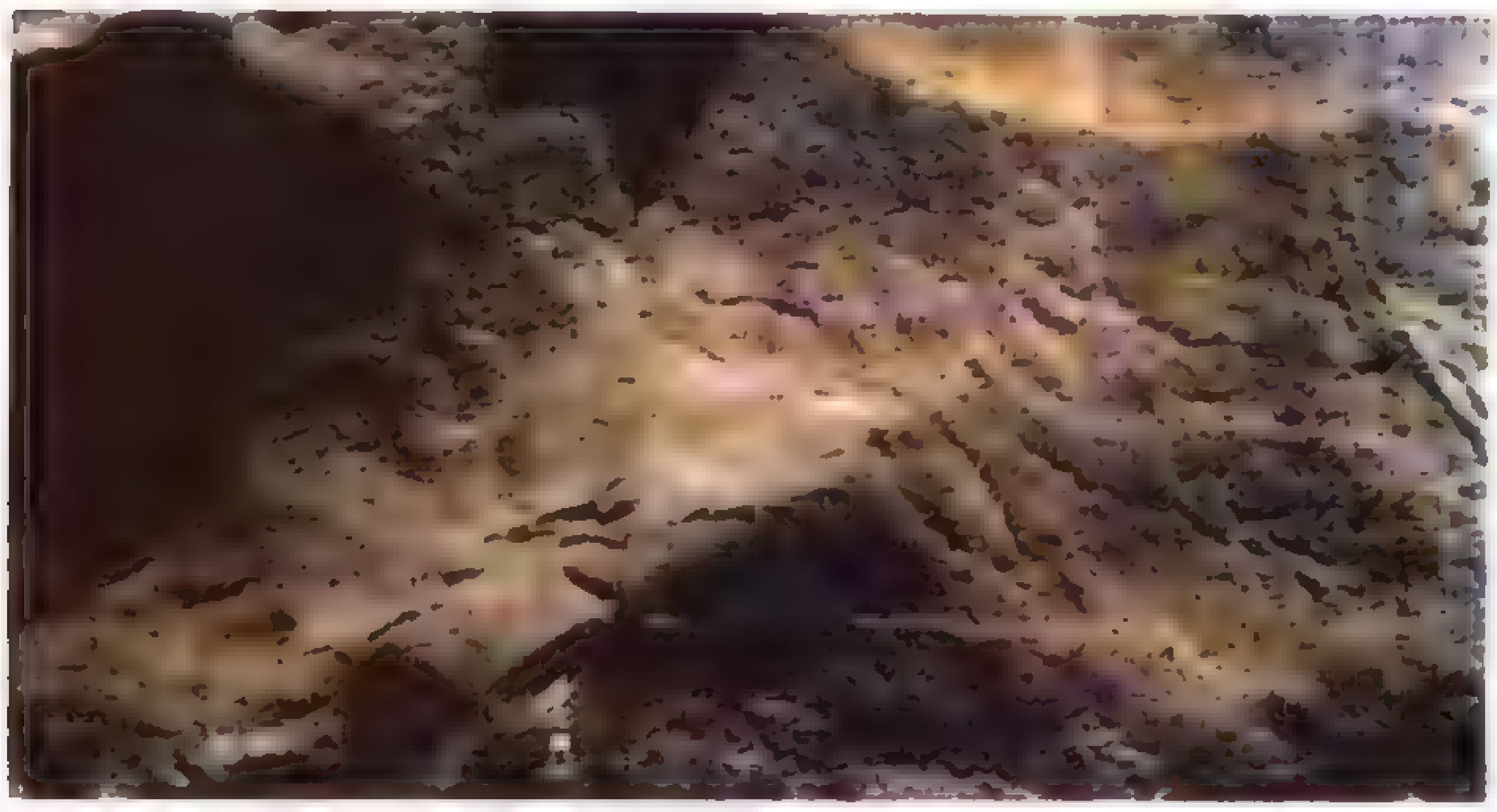
第一地点5区（中）

1 第三地点

2 第四地点1区有鸟饰的干栏

1 第五地点5区
手印

2 第五地点2区
（中）树上房屋



1 第六地点6区

2 第八地点

1　第七地点4区
太阳人和羽人

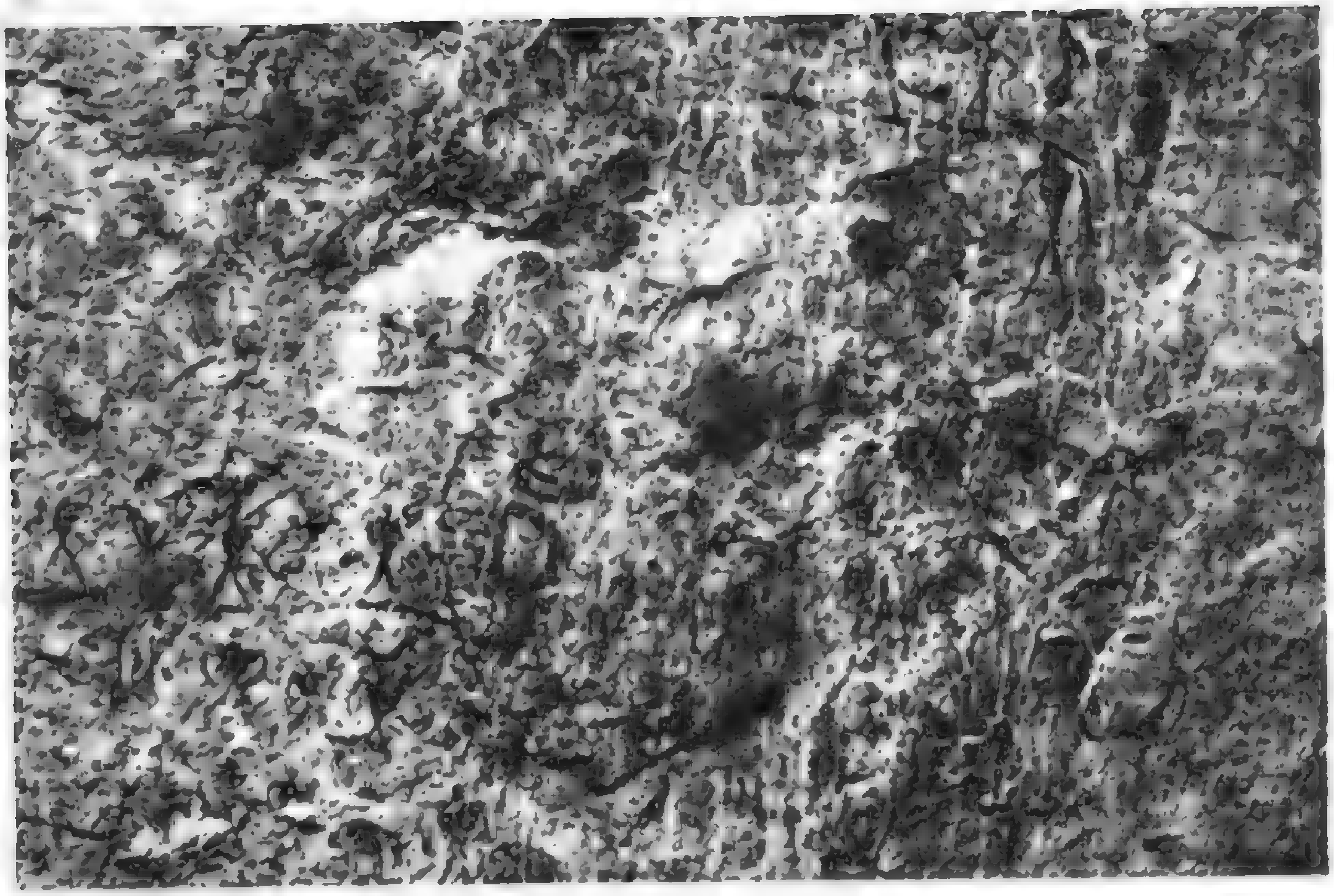
2　第七地点1区
舞蹈图

1　第九地点1区

2　第十地点2区

1 第六地点外景

2 第七地点外景



第二地点1区

1　第六地点1区

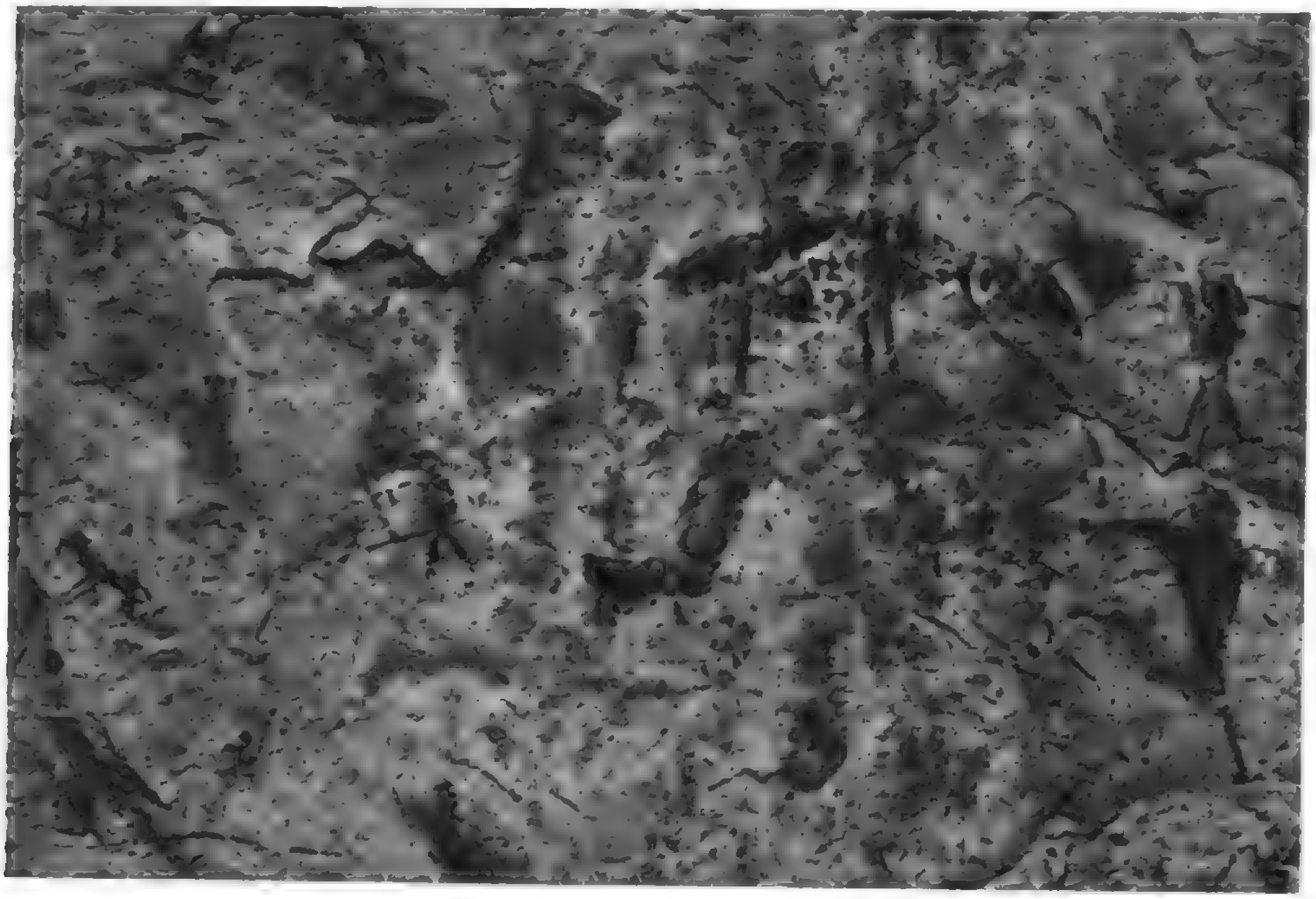
2　第六地点2区

1 第六地点3区（上）

2 第六地点3区（下）

1　第六地点4区（中）

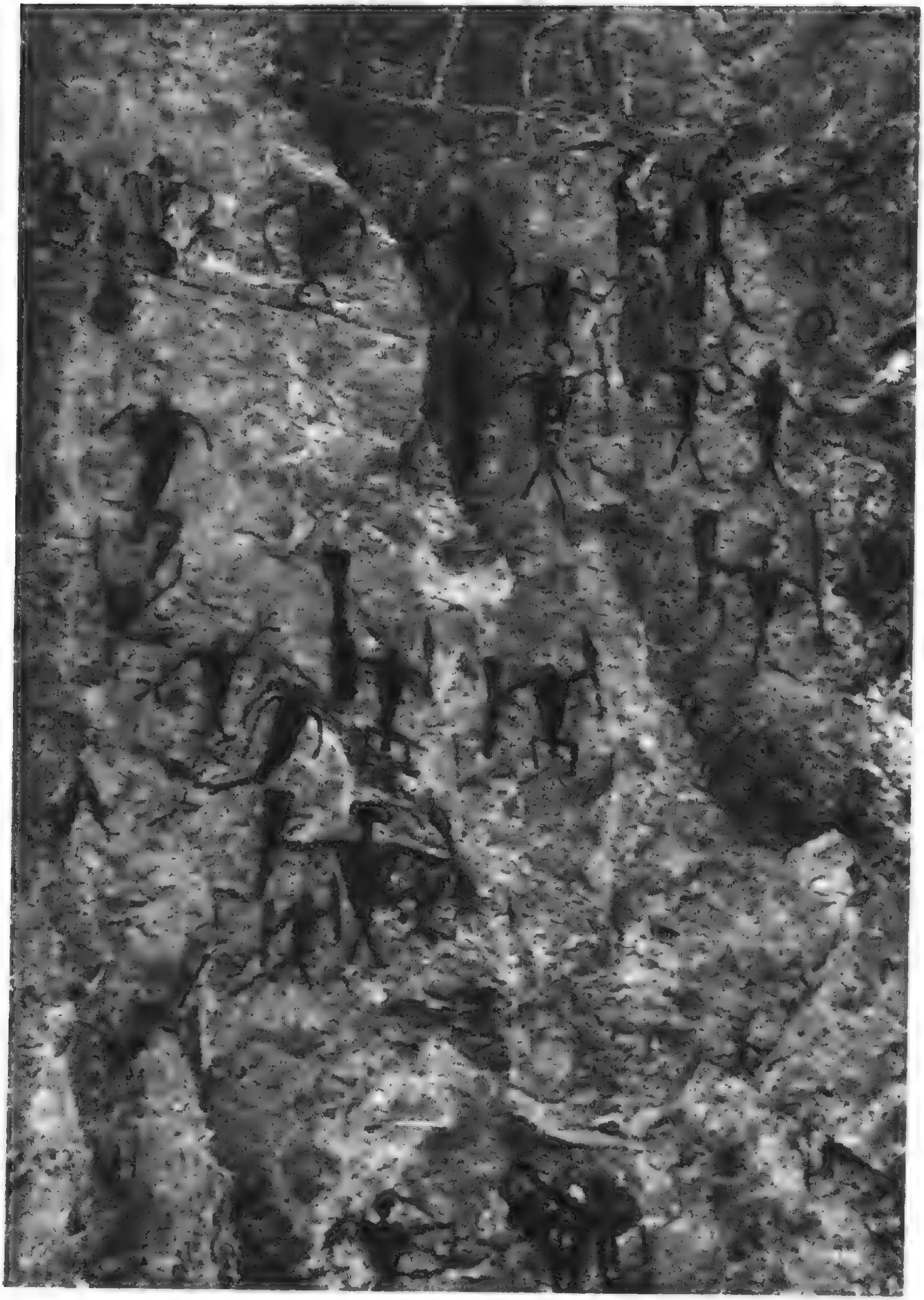
2　第六地点4区（上）



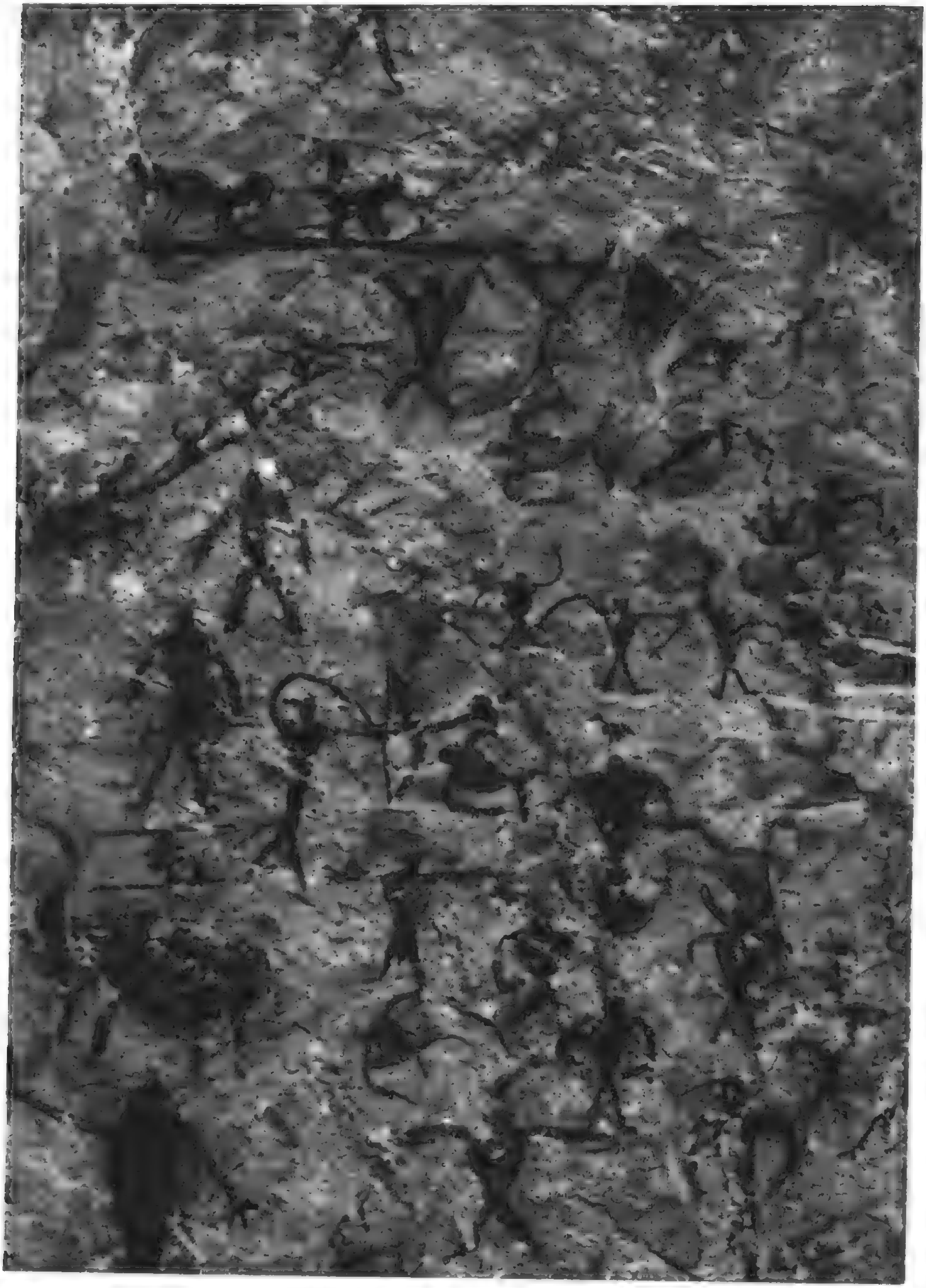
3　第六地点4区（下）

1 第六地点5区

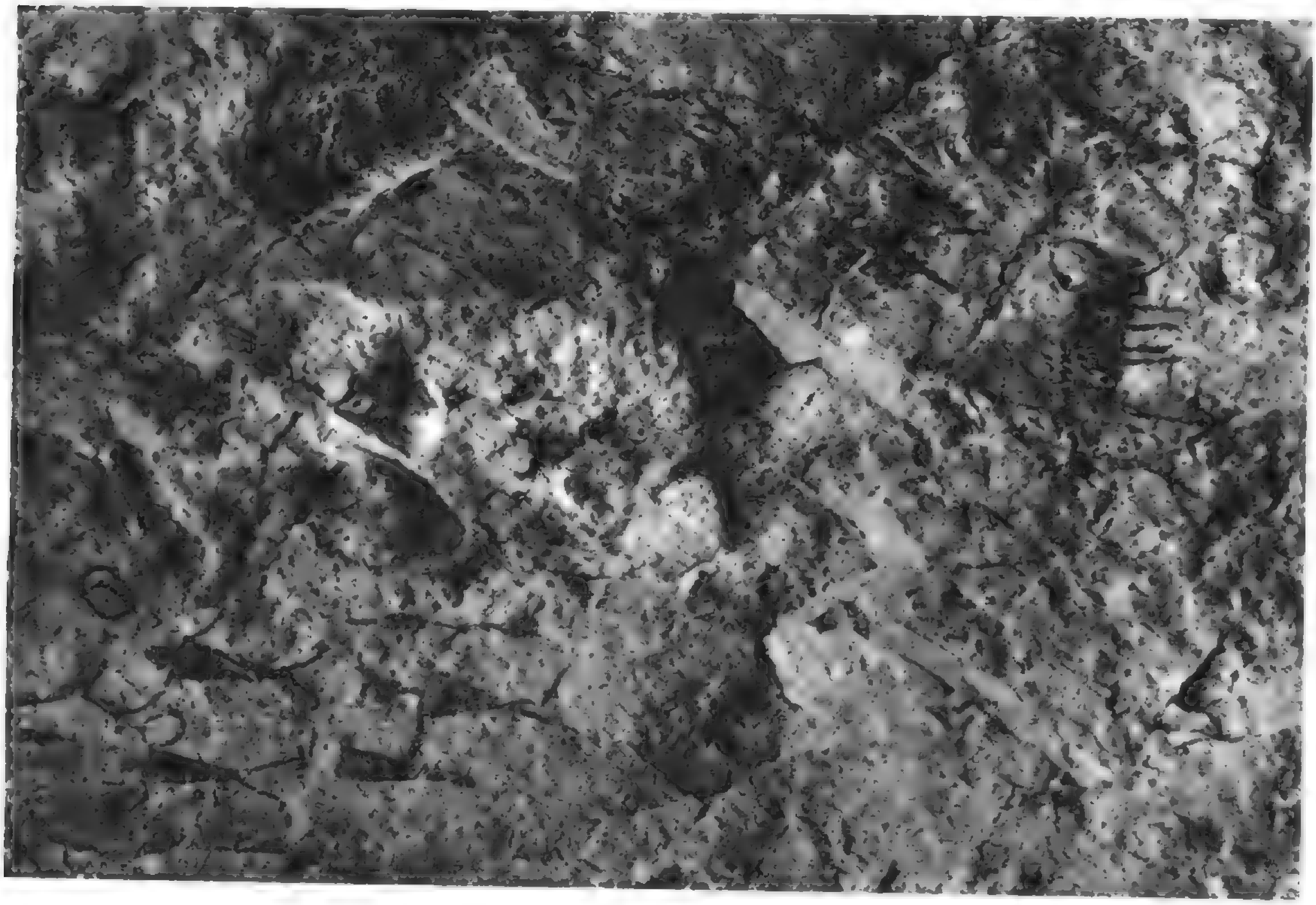
2 第六地点5区（右上角）



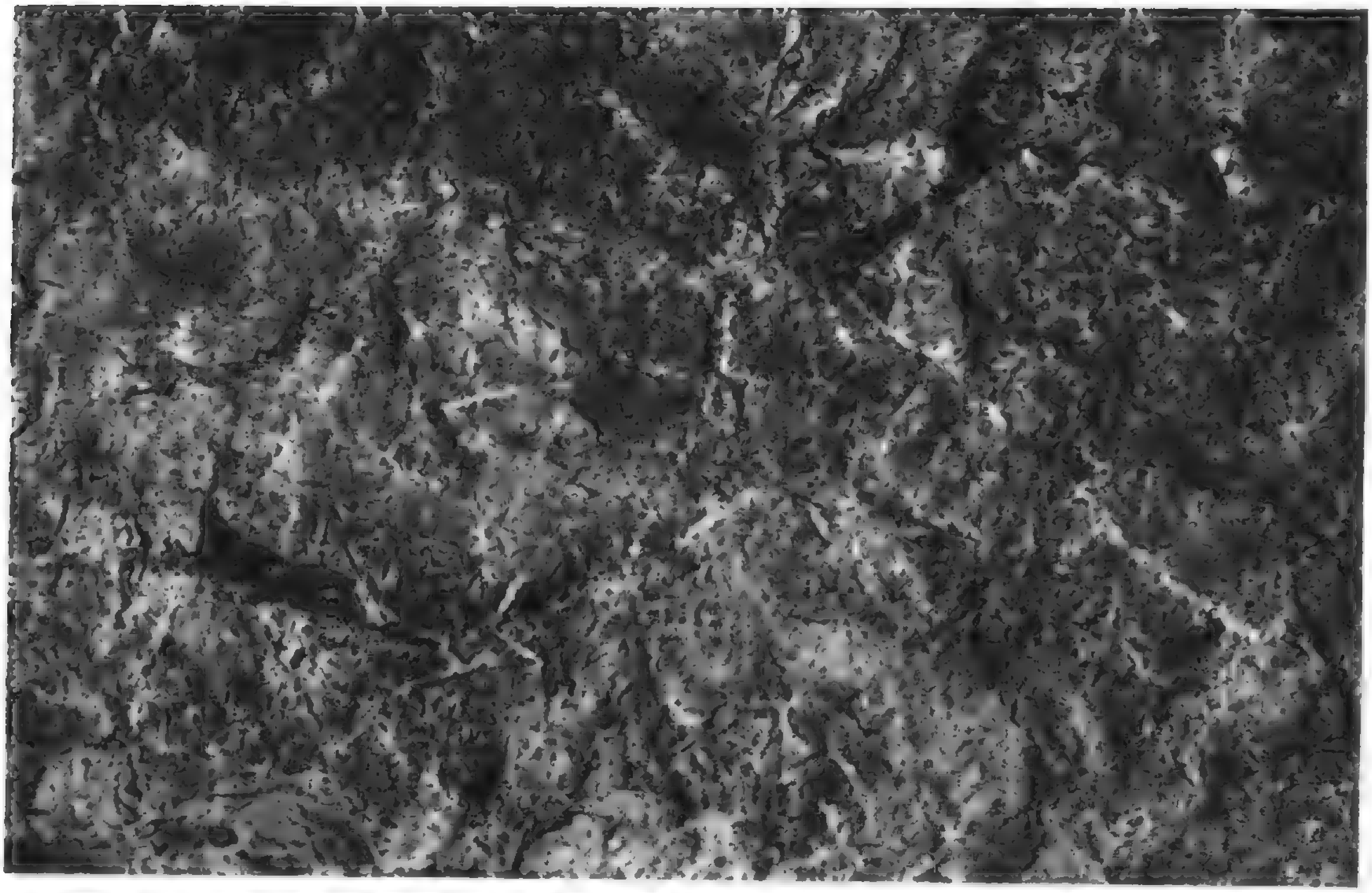
第六地点6区（上）



第六地点G区（下）

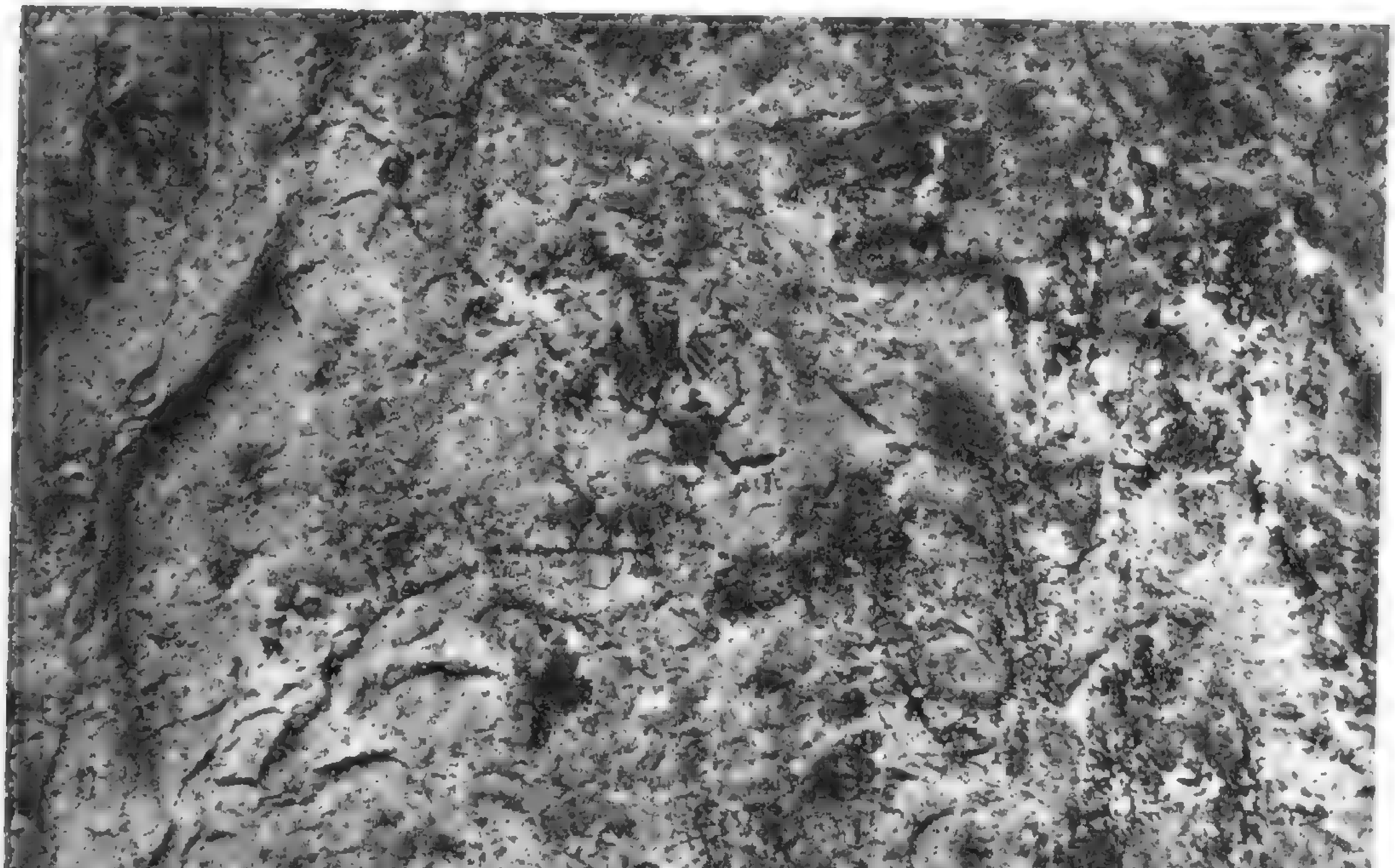


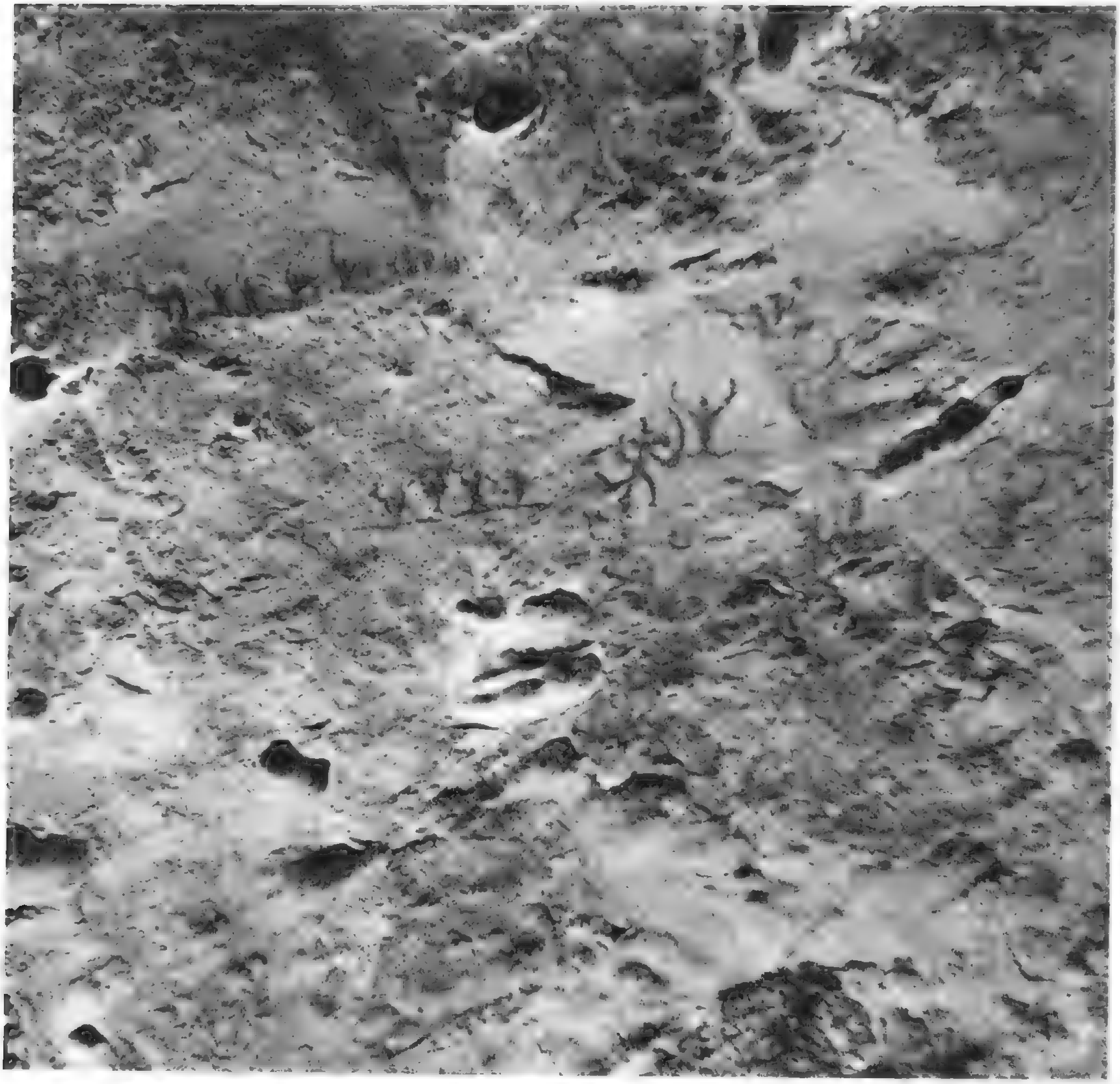
1 第六地点6区（右端）



2 第六地点6区（左上角）

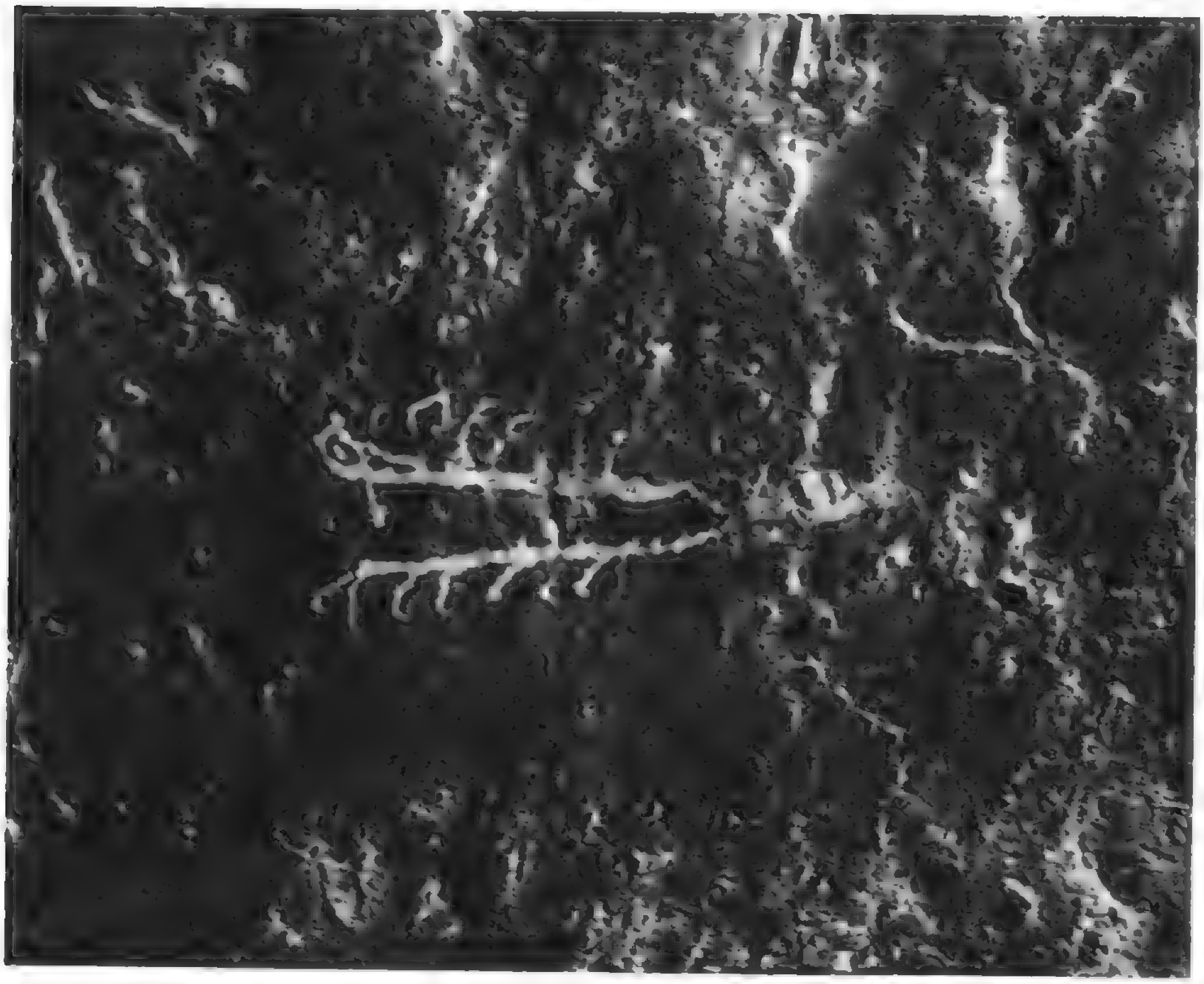
第六地点零散图形



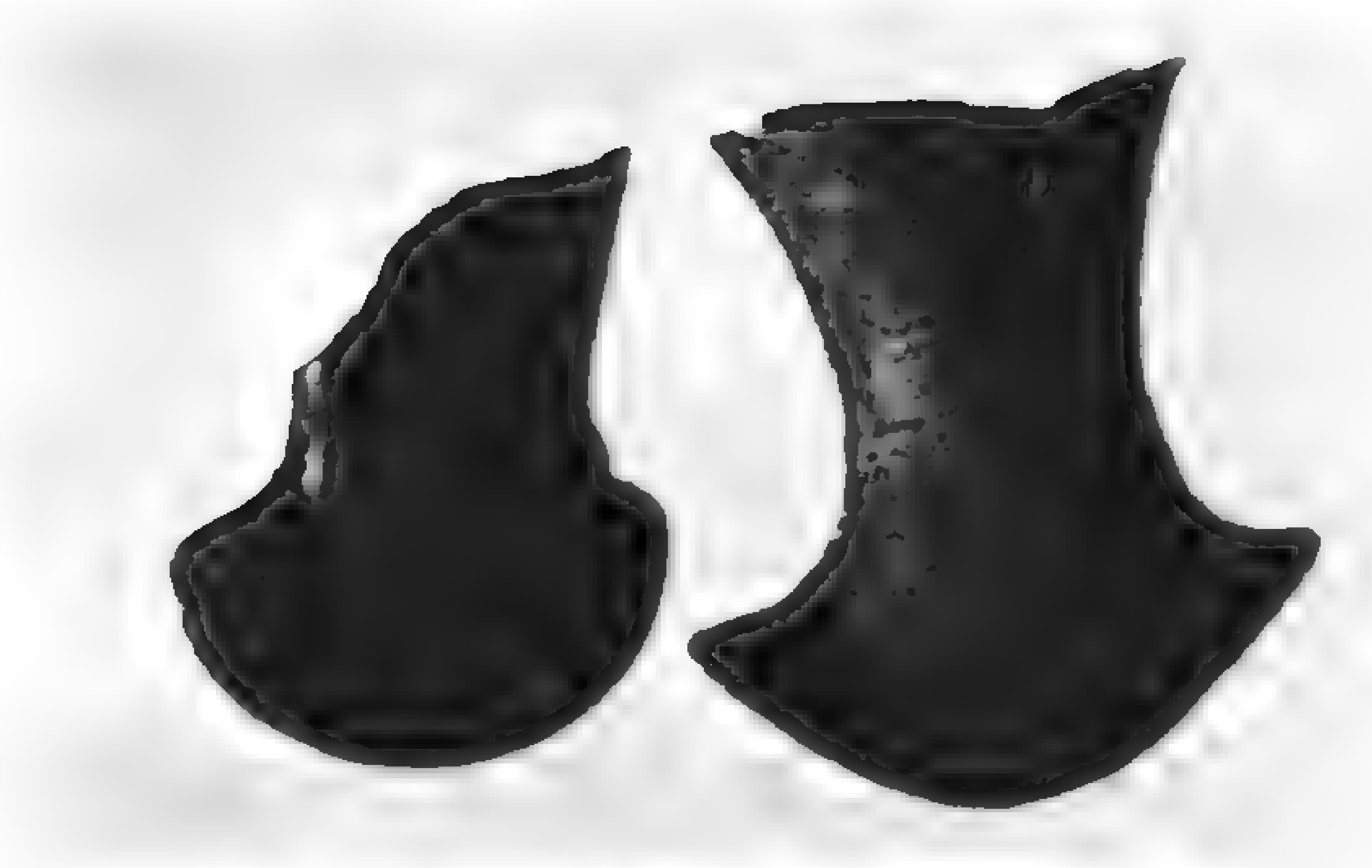


第七地点 3 区

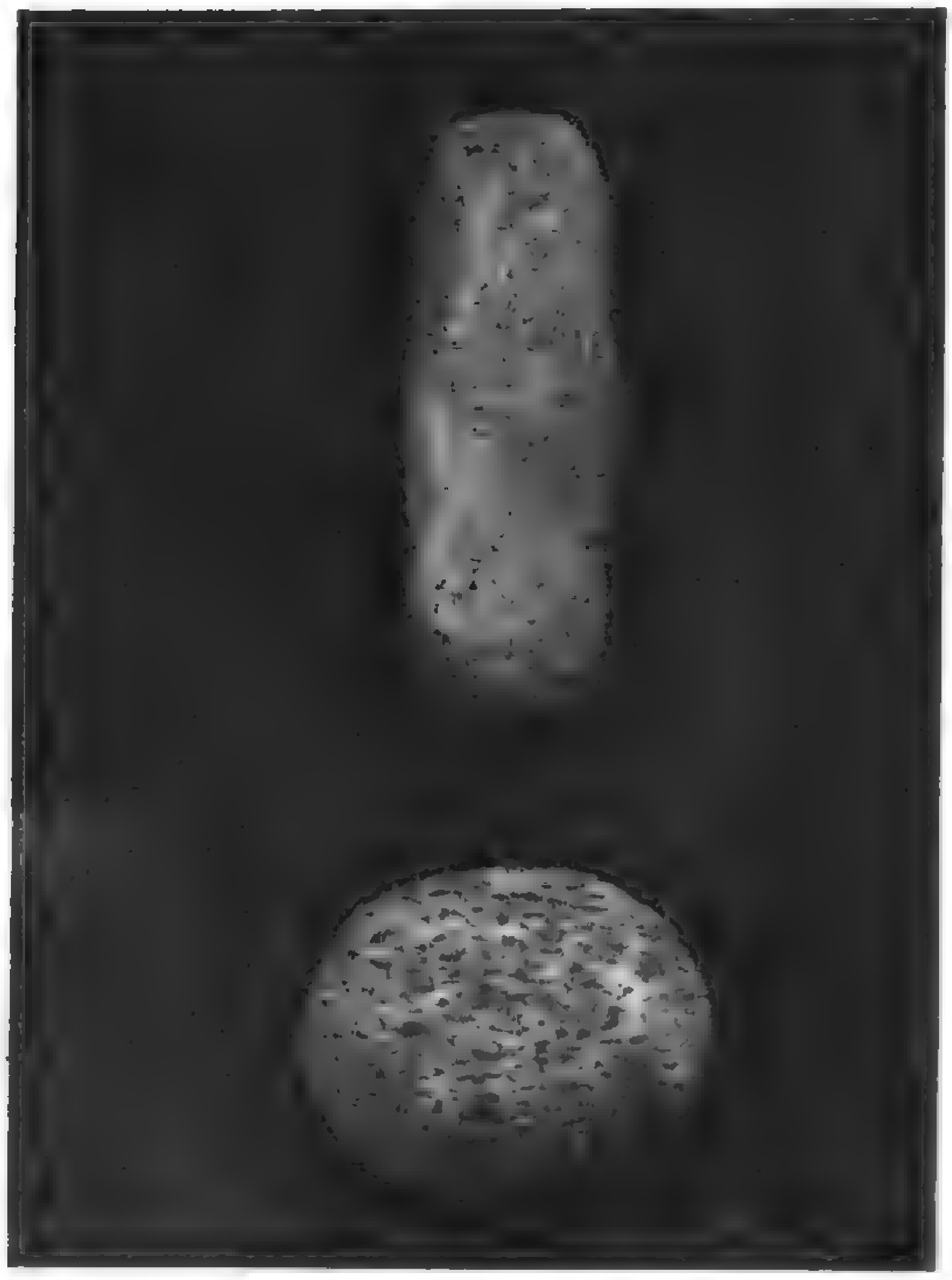
2 第七地点5区羽人



1 第七地点1区羽人



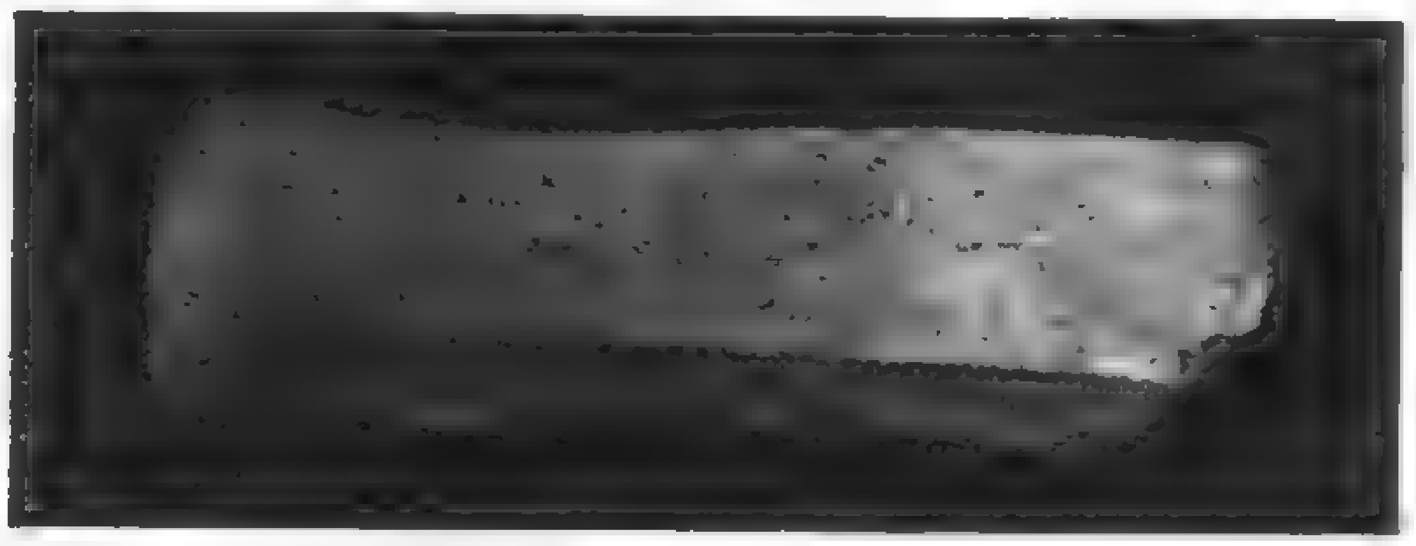
1　铜钺（民良）



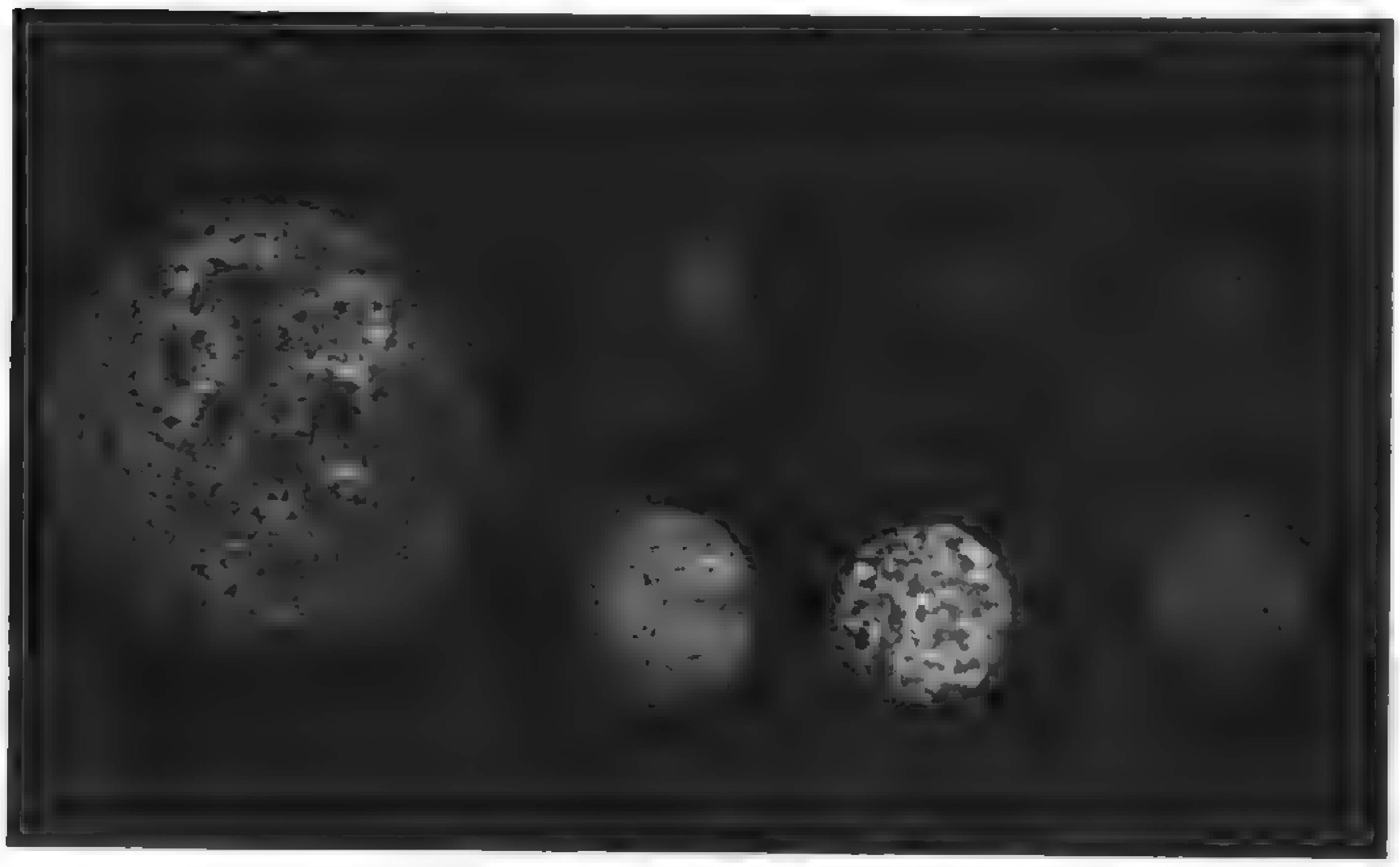
4　石杵和石砧（南腊）

2　Ⅰ型石斧
（关卡坝）

3　Ⅱ型石斧
（南腊）



5　砺石（南腊）



6　石球和弹丸（南腊）

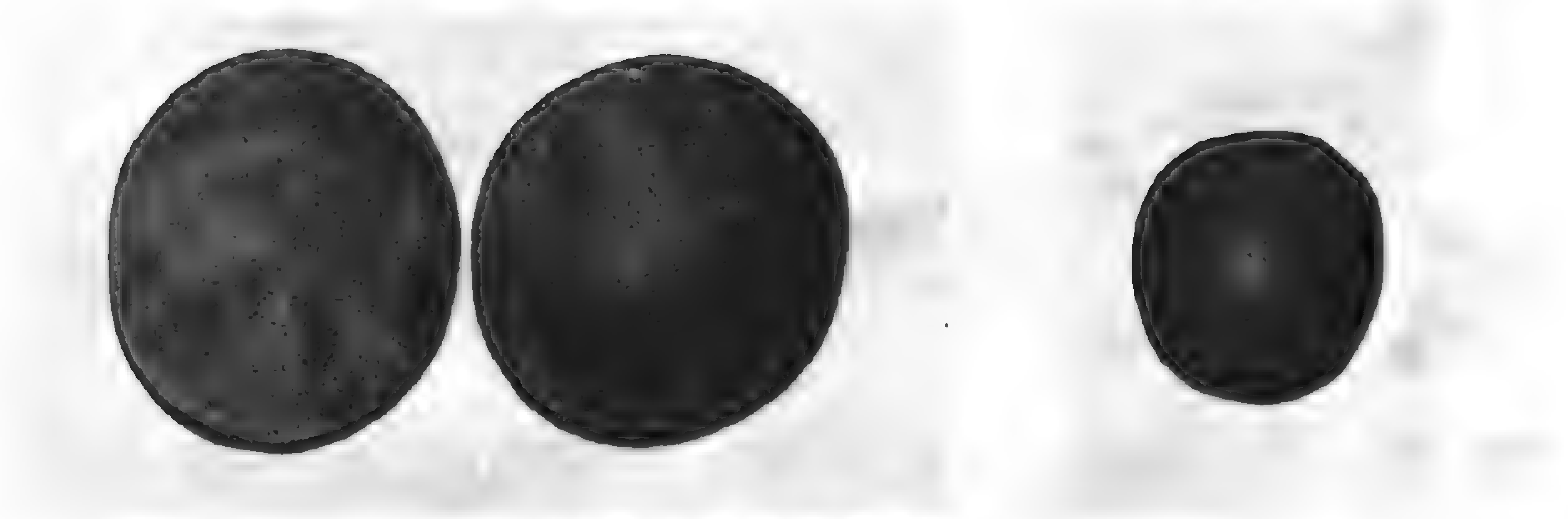
7　石凿（民良）和石矛（南腊）

1 戴圆饼状耳坠的佤族妇女

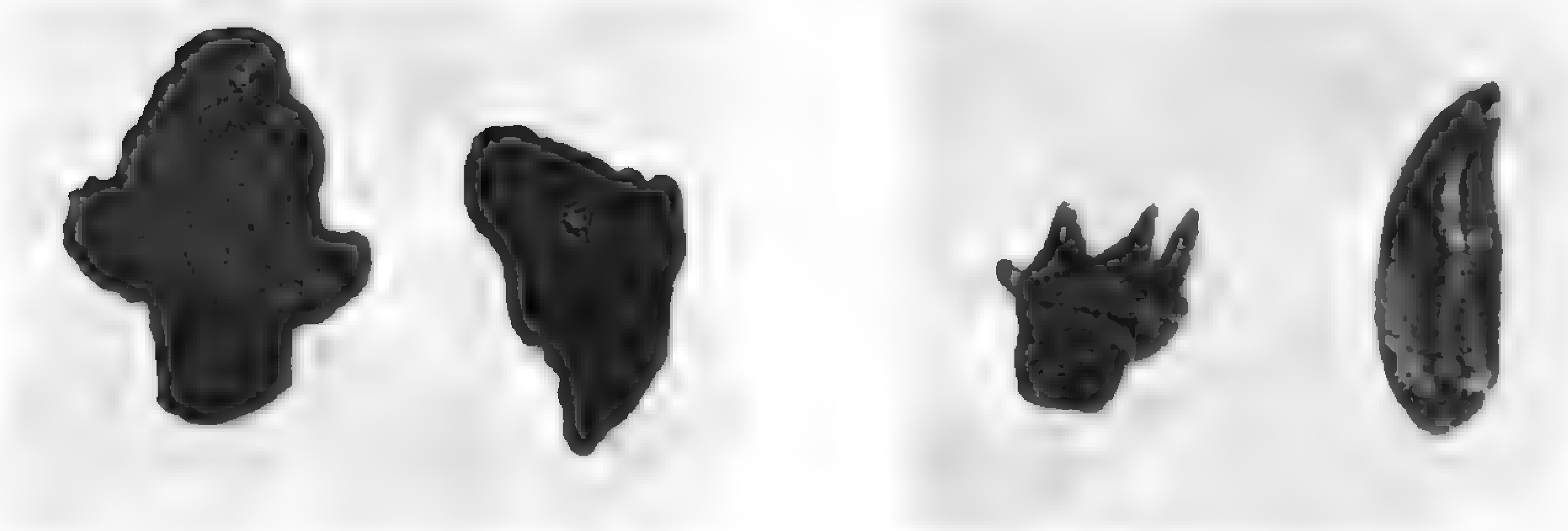
2 耳戴大环腰围藤圈的佤族妇女

3 戴管状耳坠的崩龙族妇女

4 臂带银圈的傣族妇女



1 傣族作为宝物崇拜的圆石



2 傣族作为宝物崇拜的兽牙等物

3 傣族作为宝物崇拜的有肩石斧和石斧

4 佤族作为宝物崇拜的水晶石

1　西盟佤族干栏式“大房子”

2　“大房子”门上浮雕

3　“大房子”屋顶鸟饰及人像

4　西盟佤族干栏

5　傣族干栏

[General Information]
书名= 云南沧源崖画的发现与研究
作者= 汪宁生
页数= 133
SS号= 10220623
出版日期= 1985年03月第1版

封面页
书名页
版权页
前言页
目录页
第一章　绪论
　一　地理环境和自然条件
　二　古代文化遗存和历代建置
　三　崖画发现经过和田野工作方法
第二章　一般特征
　一　分布和保存情况
　二　颜色
　三　画具
　四　技法和风格
第三章　崖画地点
　一　第一地点
　二　第二地点
　三　第三地点
　四　第四地点
　五　第五地点
　六　第六地点
　七　第七地点
　八　第八地点
　九　第九地点
　十　第十地点
第四章　内容和题材
　一　图形分类考释
　　（一）　人物
　　（二）　器物
　　（三）　房屋
　　（四）　动物
　　（五）　神祇和神话人物
　　（六）　自然物
　　（七）　符号和手印
　二　几种画面的分析
　　（一）　狩猎
　　（二）　放牧
　　（三）　村落
　　（四）　战争
　　（五）　舞蹈
　　（六）　杂技
第五章　作画目的和社会作用
　一　作画目的和作用种种
　二　模拟巫术的产物
　三　祈求丰产仪式的遗留
　四　崇拜神祇的画像
　五　重要仪式的描绘
　六　重大事件的纪录
　七　神话传说的记载
第六章　年代与分期
　一　断定年代的方法问题
　二　崖画与云南青铜器及铜鼓图象的比较
　三　崖画所反映的习俗与文献有关记载
　四　滇、桂、川三地崖画的关系
　五　关于崖画年代的推测及分期问题
第七章　人类学的考察
　一　境内分布之民族及其来源
　二　当地民族有关崖画之传说
　三　崖画中反映的部分习俗仍为当地民族中所保存
　四　当地民族绘画与崖画的比较
　五　崖画创作者的族属问题

结语
后记
附录 昆明有色金属研究所光谱分析报告
插图
一 崖画地点分布图
二 倒石头寨洞穴遗址出土陶片纹饰
三 澳大利亚人以手指作崖画
四 第一地点各区分布图
五 第一地点1 区
六 第一地点2 区左端零散图形
七 第一地点2 区
八 第一地点2 区右端零散图形
九 第一地点3 区（上）
一〇 第一地点3 区（左下）
一一 第一地点3 区（右下）
一二 第一地点4 区（上）
一三 第一地点4 区（下）
一四 第一地点5 区
一五 第一地点5 区（左下）
一六 第一地点5 区（中下）
一七 第一地点5 区（右下）
一八 第一地点6 区（上）
一九 第一地点6 区（下）
二〇 第二地点各区分布图
二一 第二地点1 区
二二 第二地点1 区（右下）
二三 第二地点2 区
二四 第三地点
二五 第三地点零散图形
二六 第四地点各区分布图
二七 第四地点1 区（上）
二八 第四地点1 区
二九 第四地点2 区（上）
三〇 第四地点2 区（下）
三一 第五地点各区分布图
三二 第五地点1 区（左）
三三 第五地点1 区
三四 第五地点2 区（左）
三五 第五地点2 区（中）
三六 第五地点2 区（右）
三七 第五地点3 区
三八 第五地点4 区
三九 第五地点5 区
四〇 第五地点西北崖壁上的图形
四一 第六地点各区分布图
四二 第六地点1 区
四三 第六地点2 区
四四 第六地点3 区
四五 第六地点4 区（上）
四六 第六地点4 区（中）
四七 第六地点4 区（下）
四八 第六地点5 区
四九 第六地点5 区（右上）
五〇 第六地点6 区（上）
五一 第六地点6 区（下）
五二 第六地点6 区（右端）
五三 第六地点零散图形
五四 第七地点各区分布图
五五 第七地点1 区
五六 第七地点2 区（左上）
五七 第七地点2 区（右下）

五八　第七地点3 区（左上）
五九　第七地点3 区（中）
六〇　第七地点3 区（右上）
六一　第七地点4 区（上）
六二　第七地点4 区（中下）
六三　第七地点5 区（左上）
六四　第七地点5 区（右上）
六五　第七地点5 区（下）
六六　第七地点6 区
六七　第七地点7 区
六八　第七地点8 区
六九　第七地点零散图形
七〇　第八地点
七一　第九地点各区分布图
七二　第九地点1 区
七三　第九地点2 区
七四　第九地点零散图形
七五　第十地点各区分布图
七六　第十地点1 区
七七　第十地点2 区
七八　妇女的形象
七九　崖画和铜鼓图象中头戴兽角（齿）者的比较
八〇　崖画和青铜器图象中头饰尾者的比较
八一　崖画中“ 鸟形人” 和铜鼓图象中的背插羽毛者
八二　人物形象的几种耳饰
八三　人物形象的几种腰饰
八四　箭镞的几种形式
八五　使用牛角的几种方法
八六　盾牌的两种形式
八七　崖画中持矛者（左）与青铜矛（右）
八八　木栅捉猴图
八九　干栏式房屋的几种形式
九〇　崖画中树上房屋与现代树屋
九一　瘤牛（1 ）和水牛（2 ）
九二　象的几种画法
九三　短尾猴（1 ）和长尾猴（2 ）
九四　麂子（1 ）和马鹿（2 ）
九五　雉类或孔雀
九六　身有物发光者
九七　崖画中头画动物的人形和原始记事中的图腾标记
九八　崖画中的符号
九九　北非崖画中的手印
一〇〇　狩猎的几种方法
一〇一　放牧图
一〇二　战争图
一〇三　舞蹈的人群
一〇四　杂技图
一〇五　西班牙G a s u l l a　g o r g e 洞穴壁画中野牛逐人图
一〇六　崖画和铜鼓图象中头插羽毛者的比较
一〇七　崖画和铜鼓图象中持盾牌者的比较
一〇八　崖画和铜鼓图象中鸟饰干栏及？臼人像的比较
一〇九　早晚铜鼓图象中不同形式的干栏
一一〇　国外崖画中的妇女
一一一　国外崖壁艺术中倒绘的动物图形
一一二　蒙古崖画中的马车
一一三　滇桂川崖画图形的比较
一一四　沧源画布
一一五　澜沧画布
一一六　西盟佤族“ 大房子” 壁画
一一七　沧源崖画与附近少数民族近代绘画的比较
附录页